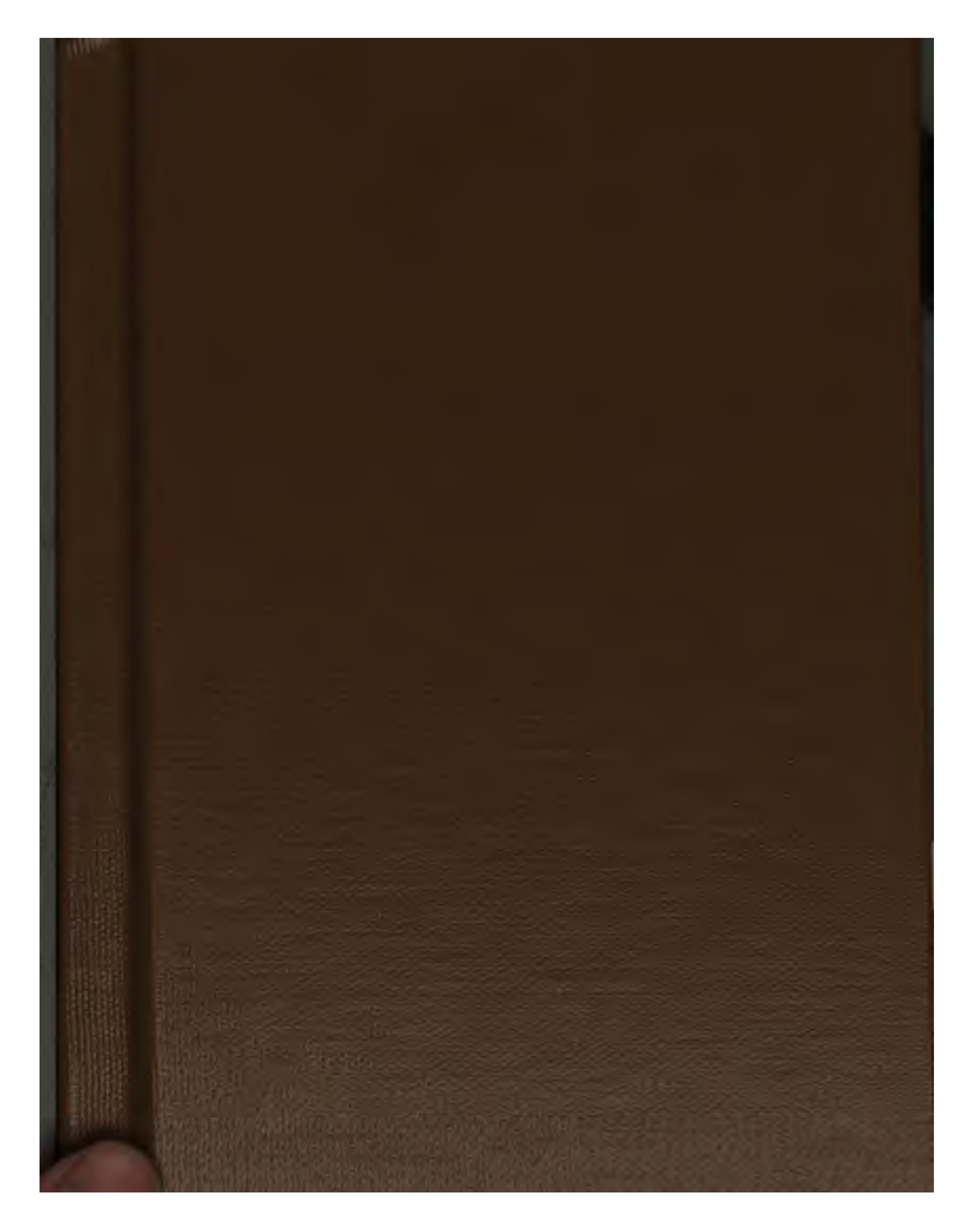
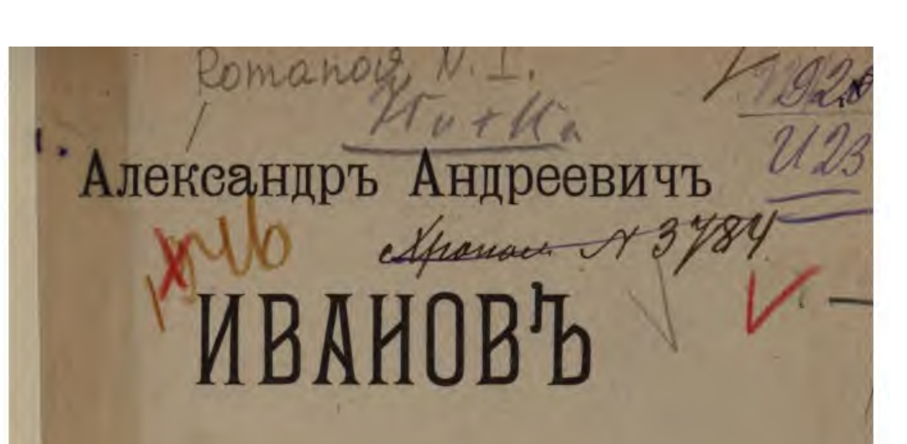
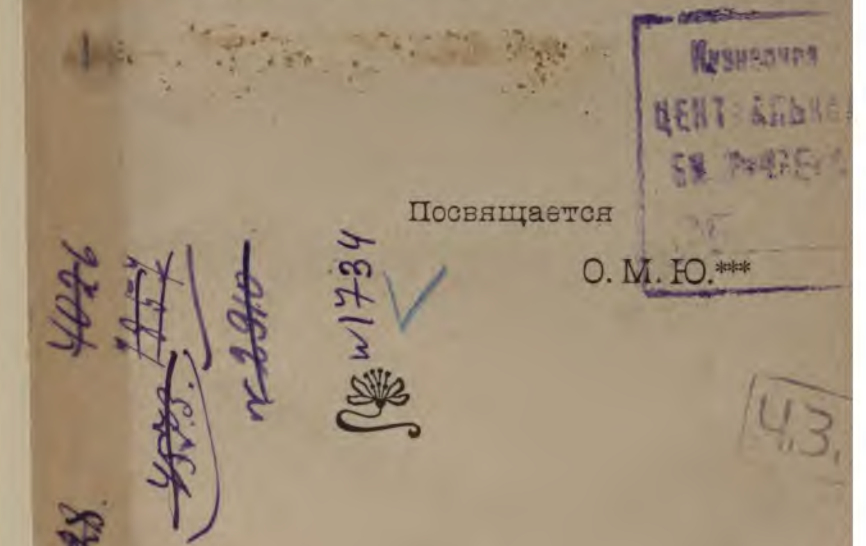




Александръ Андреевичъ

ИВАНОВЪ

И ЗНАЧЕНІЕ ЕГО ТВОРЧЕСТВА.



Посвящается

О. М. Ю.***

Москва.
Изданіе магазина „Сотрудникъ Школъ“, А. К. Залѣсской.
1907.



Типографія Г. Лисснера и Д. Совко.
Воздвиженка, Крестовоздвиж. пер., д. Лисснера.



А. А. Ивановъ.



„Цѣль искусства — выражать изящную, высокую, простую и истинную сторону идей народа. Въ этомъ и состоитъ связь художника съ народомъ и народа съ художникомъ“. Эту вѣрную и глубокую мысль высказываетъ кн. Г. Гагаринъ, какъ эпиграфъ къ своимъ воспоминаніямъ о К. Брюлловѣ. Но творчество Брюллова, потомка иностранныхъ выходцевъ, ясно показало, что недостаточно лишь внѣшняго приспособленія къ обстановкѣ и условіямъ русской жизни, чтобы проникнуть въ эту „основную истинную сторону идей народа“. Только тотъ, кто самъ возникъ изъ русской среды, кто отъ рожденія проникся лучшими идеалами и душевными запросами русскаго народа, могъ явиться настоящимъ выразителемъ сущности народнаго духа въ искусствѣ. Эту внутреннюю сущность, безъ которой кажется мертва даже самая блестящая форма, внесъ наконецъ въ русское искусство Александръ Андреевичъ Ивановъ, на ряду съ К. Брюлловымъ и П. Федотовымъ, третій яркій представитель индивидуальнаго начала въ исторіи русскаго искусства той эпохи.

А. А. Ивановъ (род. въ 1806 г.) былъ сыномъ скромнаго труженика художника, Андрея Ивановича Иванова. (Портр. А. И. Иванова, писанный имъ самимъ, въ Румянц. Муз. № 14). Лишившись вслѣдствіе ранней женитьбы права на поѣздку за границу[1]), отецъ Иванова все-таки

[1]) Женатые не могли быть казенными пенсіонерами за границей.

добился профессорскаго званія. Доморощенный талантъ, онъ, конечно, въ смыслѣ внѣшней выучки и воспитанія эстетическаго вкуса уступалъ своимъ товарищамъ, профессорамъ Егорову и Шебуеву, но его благоговѣйно-вдумчивое, полное любви отношеніе къ искусству благотворно отражалось на его ученикахъ, и самый выдающійся изъ нихъ, К. Брюлловъ, торжественно призналъ Иванова истиннымъ виновникомъ своей славы. Святую думу объ искусствѣ и пламень чистой любви къ нему передалъ старикъ Ивановъ и старшему сыну Александру, и то была его вторая заслуга, также нашедшая себѣ признаніе въ самой нѣжной любви Александра Иванова къ отцу, ярко отразившейся въ его письмахъ къ отцу съ чужбины, въ тѣхъ мысляхъ и совѣтахъ, которыми обмѣнивались оба по поводу своихъ художественныхъ работъ и житейскихъ обстоятельствъ.

Художникъ въ душѣ, старикъ Ивановъ работалъ много на религіозныя темы, исполняя иконы для церквей въ общепринятомъ тогда академическомъ стилѣ. (Въ Румянц. Муз. есть его картина „Смерть Пелопида“ № 2). Чиновникъ по положенію, онъ всегда чувствовалъ себя запуганнымъ и робкимъ передъ властными и сильными міра. Проведя всю жизнь въ узкихъ рамкахъ русской обстановки того времени, онъ и самъ призналъ незыблемость ея устоевъ, и его семья по внутреннему складу и понятіямъ была типичнымъ отраженіемъ этихъ основныхъ началъ русской жизни въ царствованіе императора Николая, съ той лишь разницей, что отношенія членовъ отдѣльнаго семейства носили искренній и добровольный характеръ, котораго недоставало офиціальной жизни государственнаго цѣлаго. Вся семья Ивановыхъ была проникнута глубокою религіозностью въ православномъ смыслѣ. Въ ней царилъ патріархальный духъ покорности и почтительной приниженности передъ старшими. И всѣ эти свѣтлыя и темныя черты

въ характерѣ Иванова отца и внутреннемъ строѣ его семейства навсегда передались и Александру Иванову, и мы легко узнаемъ ихъ, слѣдя за его жизнью и развитіемъ, въ какихъ бы просвѣтленныхъ и оригинальныхъ формахъ онѣ не проявлялись въ этомъ выдающемся духѣ.

Уже ребенкомъ Александръ Ивановъ проявилъ большія способности къ рисованію. Прекрасно подготовленный еще дома своимъ отцомъ и преподавателями Академіи Художествъ, онъ вступилъ въ нее 11 лѣтъ и быстро окончилъ курсъ ученія, отличившись въ особенности въ рисованіи съ натуры. Въ тихомъ, молчаливомъ и на видъ даже вяломъ мальчикѣ рано пробудилась духовная жизнь даровитаго мыслящаго художника. Восемнадцати лѣтъ онъ получилъ вторую золотую медаль за картину „Пріамъ проситъ тѣло Гектора" (въ Румянцевскомъ музеѣ). Если первое произведеніе Иванова представляетъ не болѣе какъ типичный образецъ хорошо обдуманной академической программы, то во второй его картинѣ „Іосифъ въ темницѣ, толкующій сны" (въ Академіи Худож.), удостоенной 1-й золотой медали, ярко уже выступаетъ что-то совершенно новое, самобытное. Замыселъ отличается естественностью, краски полны оригинальности и силы; въ таинственномъ мракѣ подземелья Іосифъ кажется, дѣйствительно, прообразомъ Мессіи, вносящаго свѣтъ въ потемки человѣческой души. Общество поощренія художниковъ рѣшило отправить А. Иванова своимъ пенсіонеромъ за границу, но въ виду академическихъ сплетенъ, объяснявшихъ успѣхъ работъ Иванова помощью его отца, поставило условіемъ исполненіе новой программы „Беллерофонтъ, отправляющійся въ походъ противъ Химеры" (въ собр. М. П. Боткина въ Петербургѣ). Но Ивановъ медлилъ. Причиной было чувство первой любви, поставившей передъ художникомъ роковой вопросъ: быть или не быть. Душа,

охваченная обаяніемъ дорогого образа и мечты о личномъ счастіи, остановилась въ нерѣшимости на распутьи многихъ избранныхъ натуръ. Жениться для Иванова значило лишиться права на заграничную поѣздку, жизнь-призваніе, жизнь-задачу промѣнять на суету и прозябаніе безмятежныхъ обывателей. Эта борьба съ сердечнымъ чувствомъ, конечно, была особенно трудна для Иванова съ его душевной глубиной, и человѣкъ, сумѣвшій облегчить побѣду высшимъ запросамъ его духа надъ влеченіями сердца, сталъ, естественно, особенно авторитетнымъ и близкимъ для Иванова. Это былъ пейзажистъ К. И. Рабусъ. Онъ былъ шестью годами старше Иванова. Человѣкъ очень образованный, онъ умѣлъ оказывать на своихъ друзей вліяніе въ духовномъ отношеніи и увлекать ихъ высокимъ идеаломъ совершенствованія. Впослѣдствіи Ивановъ часто говорилъ о томъ, какъ важно для него „начитаться всего того, что требуетъ просвѣщенный нашъ вѣкъ отъ художника“ [1]), и не разъ съ горечью упоминалъ въ своихъ письмахъ „о подломъ воспитаніи и хаосѣ безтолковыхъ методъ наукъ въ нашей Академіи Художествъ“. По совѣту Рабуса, знатока нѣмецкой литературы, Ивановъ еще до отъѣзда за границу знакомится съ эстетикою Зульцера и произведеніями нѣмецкихъ романтиковъ. Онъ читаетъ исторію литературы Фр. Шлегеля и занимается французскимъ языкомъ, „чтобы не остаться въ чужихъ краяхъ безъ книгъ“. Рабусъ переводитъ для него съ нѣмецкаго отдѣльныя мѣста изъ авторовъ и предпринимаетъ даже переводъ какого-то большого труда, повидимому, по исторіи искусства, живо интересовавшей и впослѣдствіи художника.

Душевная борьба не прошла даромъ для Иванова:

---

[1]) См. „А. А. Ивановъ, его жизнь и переписка“. Издалъ М. Боткинъ. 1880 г. Слова въ кавычкахъ, приводимыя въ нашемъ очеркѣ здѣсь и ниже, заимствованы изъ писемъ А. А. Иванова.

онъ заболѣлъ и „пришлось свести знакомство съ микстурами и порошками“. Когда, „принеся, наконецъ, благодарность разуму“, онъ окончилъ своего „Беллерофонта“, картина оказалась не лучше его первыхъ работъ и неизмѣримо ниже „Іосифа въ темницѣ“. Причиной этой неудачи могло быть не только все пережитое авторомъ, но и тема изъ античной миѳологіи, чуждая сердцу Иванова, призваннаго вскорѣ сдѣлаться самымъ замѣчательнымъ художникомъ христіанства въ XIX вѣкѣ. Общество едва не отказалось отъ прежняго рѣшенія послать Иванова за границу, но наконецъ, дало свое согласіе, и Ивановъ въ 1830 году выѣхалъ изъ Россіи. „Не скрывайте вашихъ чувствованій и мнѣній“ говорилось въ инструкціи, выданной ему отъ Общества, „въ членахъ общества вы должны видѣть людей, желающихъ и имѣющихъ способы быть вашими благодѣтелями. Надобно это чувствовать, быть признательнымъ и потому откровеннымъ“[1]). Эти притязанія благодѣлей были первымъ ударомъ чувству личнаго достоинства художника, который и впослѣдствіи постоянно долженъ былъ смирять его передъ надменнымъ невѣжествомъ чиновныхъ знатоковъ, отъ которыхъ зависѣлъ и онъ самъ и судьба его картины, заключавшей въ себѣ весь смыслъ его жизни. „Я окруженъ предметами, истинно приносящими мнѣ пользу“, писалъ Ивановъ изъ Рима, „я доволенъ, я забываю все обидное, я восхищаюсь, — тутъ рождается чувство признательности, въ восторгѣ ищу виновника моего счастія... вдругъ вспоминаю, что мнѣ все это приказано — и все благородное во мнѣ замираетъ“. Въ Дрезденѣ Ивановъ дѣлаетъ рисунокъ съ головъ Сикстинской Мадонны и младенца Христа, во Флоренціи онъ восторгается античною Венерой Medici, но наряду съ ней глубокое впечатлѣніе производитъ на него

---

[1]) А. Новицкій. Опытъ полной біографіи А. А. Иванова. 1895 г.

уже Мадонна „Magnificat“ Ботичелли. Римъ, столица папы, кажется художнику земнымъ раемъ. Красоты вѣчнаго города и окружающей природы, его собственная мастерская, — „изъ оконъ которой виденъ домъ Торвальдсена, синія вершины горъ альбанскихъ, гдѣ нѣкогда жили враги Ромула, а теперь обитаетъ красавица натурщица Витторія“, — звуки католическихъ гимновъ, долетающіе изъ сосѣдняго монастыря, навѣваютъ настроеніе поэзіи и умиленія на Иванова.

Русскіе художники, жившіе въ то время въ Римѣ, старались по возможности держаться вмѣстѣ. По вечерамъ они сходились за общій столъ обѣдать. За обѣдомъ время проходило въ разговорахъ, шуткахъ, спорахъ объ искусствѣ; часовъ въ 9 всѣ медленно тянулись въ кафе Греко, „который всегда въ этотъ часъ полонъ художниками изъ разныхъ странъ свѣта и зимой едва пройти можно въ тѣснотѣ сей“... „Шумъ, смѣсь разныхъ языковъ, табачный дымъ, стукъ чашекъ, суета прислуги, свобода разговоровъ — все это и странно и восхитительно“ воклицаетъ Ивановъ. Иногда въ полнолуніе, когда „развалины кажутся несравненно цѣлѣе“, они совершали прогулку по форуму. „Войдя на верхъ Колизея“, пишетъ Ивановъ, „вы совершенно переноситесь за нѣсколько столѣтій, и душа, возбужденная колоссальнымъ видомъ амфитеатра, какъ бы требуетъ дѣйствія въ молчаніи“. Изрѣдка у одного изъ нихъ, Бруни, собирались остальные и развлекались музыкой и пѣніемъ. Иногда же всѣ смотрѣли спектакль на домашней сценѣ у кн. Зинаиды Волконской. При отъѣздѣ когонибудь изъ русскихъ или по другому выдающемуся случаю устраивались праздничныя собранія; раздавался шумный и веселый говоръ, чоканье стакановъ. Но Ивановъ скоро могъ замѣтить, что за этой дружной и веселой внѣшней жизнью русскаго кружка скрываь много темныхъ чертъ. Низкій уровень образованія

и развитія большинства русскихъ пенсіонеровъ, ихъ наивныя забавы, грубость нравовъ, недобросовѣстность, зависть и интриги, царившія въ кружкѣ, скоро охладили первые восторги Иванова. Типичную характеристику этой среды даетъ самъ Ивановъ. „Съ политики ли начинается разговоръ, или о художествахъ, или о кушаньяхъ, о погодѣ — все равно, — тотчасъ ударимся въ личность... и вотъ, подъ конецъ сыплются ругательства. Какъ пріятно обѣдать! Иностранцы перестаютъ разговаривать, ибо чрезвычайный шумъ нашъ мѣшаетъ продолженію ихъ бесѣдъ, они скорѣе уходятъ и, не понимая языка, читаютъ въ лицахъ спорящихъ раскаленную ярость. Я не знаю, какъ бы мнѣ высвободиться изъ сего безпорядка". Разсказывая, какъ дурачатся художники, съѣхавшіеся лѣтомъ въ Субіако, развлекаясь игрой въ солдаты, итальянской пляской и бросаньемъ пряниковъ мальчишкамъ, Ивановъ замѣчаетъ: „Я меньше всѣхъ участвовалъ въ этихъ весельяхъ и дѣлалъ это, чтобы только не казаться страннымъ".

Понемногу онъ сталъ сторониться своихъ товарищей и повелъ замкнутую трудовую жизнь. Тотчасъ по пріѣздѣ въ Римъ онъ спѣшитъ приняться за работу, сочиняетъ эскизы, начинаетъ картину „Аполлонъ, Кипарисъ и Гіацинтъ, занимающіеся музыкой" (въ собр. М. П. Боткина), хлопочетъ о разрѣшеніи установить лѣса въ Сикстинской капеллѣ, чтобы исполнить картонъ съ „Сотворенія Адама" Микель Анджело, какъ то было предписано ему инструкціей Общества. Онъ съ благодарностью выслушиваетъ приговоръ итальянскаго художника, главы академическаго направленія, Каммучини о своихъ эскизахъ: „c'é la natura, ma brutta natura!"[1]) собирается рисовать отдѣльныя головы и части драпировокъ съ фресокъ Рафаэля, чтобы развить свой вкусъ

---

[1]) „Это натура, но безобразная натура".

и усвоить блародный стиль, и искренно радуется одобрительному отзыву Торвальдсена, „единственнаго генія, укращающаго наши дни“. Для будущей большой картины онъ выбираетъ, наконецъ, одинъ изъ своихъ эскизовъ „Братья Іосифа находятъ чашу въ мѣшкѣ Веніамина“ (эскизы на эту тему и относящіеся къ тому же времени эскизы: „Давидъ передъ Сауломъ“, „Сонъ Іакова“, „Мѣдный Змій“, „Крещеніе Спасителя“, „Голгофа“, находятся въ Румянц. музеѣ.), „не такъ значительный, какъ другіе, но зато болѣе способный къ изученію наготы. Картина, начатая раньше, „Аполлонъ, Кипарисъ и Гіацинтъ“ остается неоконченной.

Но недолго суждено было Иванову колебаться между библіей и античной миѳологіей, теряться отъ противорѣчія авторитетныхъ указаній и благоговѣть передъ столпами классицизма. Встрѣча съ представителемъ новыхъ художественныхъ идеаловъ, съ которымъ онъ вдругъ почувствовалъ свое духовное сродство, заставила его внезапно оставить хорошо протоpенную старую дорогу и начать блужданіе по неизвѣданнымъ тернистымъ путямъ въ стремленіи къ идеалу, согласному съ внутреннимъ міросозерцаніемъ русскаго художника и христіанина XIX вѣка. Художникъ, вліяніе и совѣты котораго направили Иванова на новый путь и помогли ему найти свое настоящее призваніе, былъ Овербекъ, глава такъ называемыхъ нѣмецкихъ назорейцевъ, направленія, возникшаго въ началѣ XIX в. въ молодой Германіи, освобожденной отъ французскаго ига. Въ противовѣсъ духовному господству Франціи и идеаловъ XVIII вѣка, нѣмецкій романтизмъ обращается къ національнымъ основамъ, къ славнымъ преданіямъ нѣмецкаго средневѣковья. Скептицизмъ торжествующаго разума и поклоненіе внѣшней античной красотѣ уступаютъ мѣсто христіанскому мистицизму и религіозному чувству. Овербекъ и его узья, перейдя въ католицизмъ, поселяются въ поки-

нутомъ монастырѣ въ Римѣ, соперничаютъ въ аскетизмѣ съ монахами, заботятся о соблюденіи нравственной чистоты и стремятся служить своимъ искусствомъ религіи. Искусство XVI вѣка, эпоха полнаго расцвѣта, съ ея законченною красотой и печатью античнаго вліянія, казалась имъ началомъ упадка, и они старались подражать итальянскимъ мастерамъ XIV и XV вѣка, въ произведеніяхъ которыхъ искреннее благочестіе и наивная любовь къ натурѣ искупали угловатость линій и неправильности формъ. Стремленія назорейцевъ нашли въ душѣ Иванова и откликъ и подготовленную почву. Человѣкъ, по натурѣ очень вдумчивый и выросшій въ религіозной семьѣ, онъ видѣлъ въ христіанствѣ источникъ высшей божественной истины, и разъясненіе ея въ искусствѣ начинаетъ съ этихъ поръ казаться ему высшимъ оправданіемъ самаго искусства и лучшей цѣлью художника. Невольно вспоминались Иванову и наставленія Рабуса и прочитанный подъ его вліяніемъ Фр. Шлегель: у него встрѣчалъ онъ тѣ же мысли, которыя одушевляли исполненнаго внутренней чистоты и вѣры Овербека. Съ тѣхъ поръ цѣль жизни и искусства ясно опредѣлилась для Иванова. Подъ вліяніемъ назорейцевъ Ивановъ усваиваетъ взглядъ на искусство, какъ на священное служеніе высшимъ нравственнымъ идеаламъ, какъ на средство совершенствованія для художника и общества. Проникнутый сознаніемъ высокаго значенія искусства, Ивановъ окрыляется душой. Его замыслы и планы пріобрѣтаютъ съ этихъ поръ особенно широкій размахъ. Онъ мечтаетъ, напримѣръ, объ устройствѣ въ Петербургѣ особыхъ свѣтлыхъ и громадныхъ залъ „для помѣщенія будущихъ произведеній по исторической живописи и скульптурѣ отечественныхъ художниковъ. Въ нихъ будутъ засѣданія словесности, концерты... и афиши объ успѣхахъ иностранцевъ и нашихъ по всѣмъ отраслямъ искусствъ...

Съ открытіемъ сихъ залъ извѣстить публику, что, если нравятся таковые храмы искусствъ, то начинать складываться для постройки другого, ему подобнаго". Сюжетъ, избранный Ивановымъ изъ исторіи Іосифа, встрѣтилъ возраженія Овербека. По мнѣнію послѣдняго, этотъ частный эпизодъ былъ слишкомъ незначителенъ, чтобы служить темою большой картины, для которой лучше избирать сюжетъ, составляющій „цѣлый объемъ чего-либо (поэму)". Въ поискахъ за такимъ сюжетомъ, Ивановъ остановился на евангеліи Іоанна. Тутъ, на первыхъ страницахъ, увидѣлъ онъ, по его словамъ, „сущность всего евангелія, — увидѣлъ, что Іоанну Крестителю поручено было Богомъ пріуготовить народъ къ принятію ученія Мессіи, а, наконецъ, и лично представить его народу". По мнѣнію Иванова, нельзя было найти болѣе возвышенный и всеобъемлющій сюжетъ въ исторіи человѣчества, ибо „откровеніемъ Мессіи начался день человѣчества, нравственнаго совершенства или, что все равно, познаніе вѣчносущаго Бога".

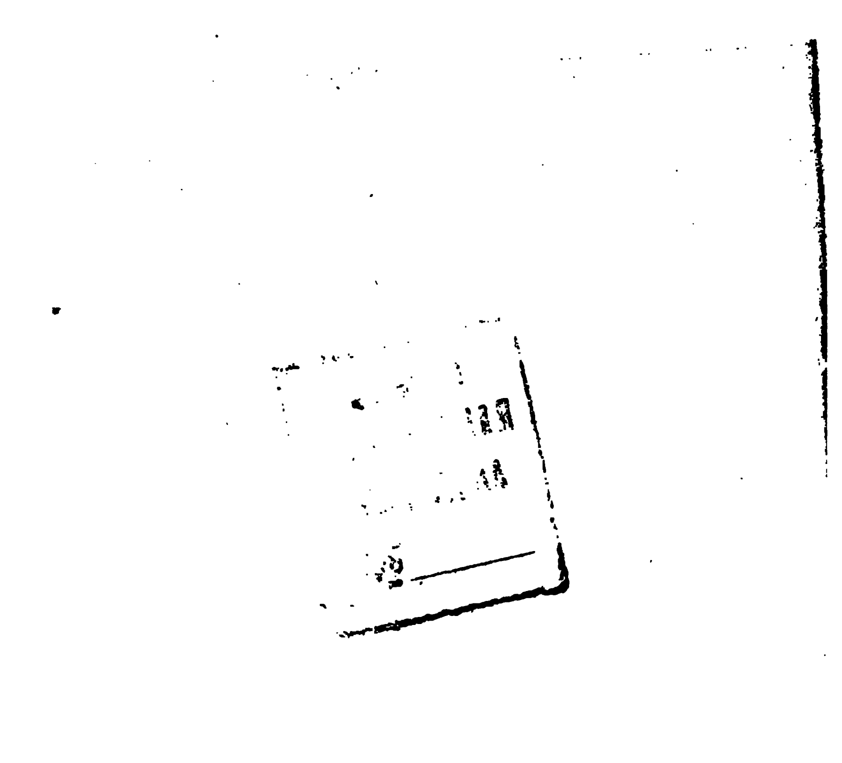
Но усвоивъ новый и широкій взглядъ на искусство, Ивановъ относительно формальной внѣшней стороны еще долго держится академическихъ понятій. Въ концѣ 1833 года Ивановъ, прежде чѣмъ приступить къ „Явленію" Мессіи, рѣшился испытать свои силы на большой картинѣ изъ двухъ фигуръ, гдѣ бы ему можно было „показать и наготу и свое понятіе о драпировкахъ". Темою картины онъ избралъ явленіе Іисуса Магдалинѣ послѣ воскресенія. Въ то же время онъ сочиняетъ рядъ эскизовъ для „Появленія Мессіи" и рѣшается черезъ посредство Торвальдсена просить Общество поощренія художниковъ дать ему разрѣшеніе и средства на поѣздку въ Палестину, чтобы онъ могъ обогатиться свѣдѣніями, необходимыми для исполненія этого произведенія. Мысль о поѣздкѣ въ Палестину показываетъ, что Ивановъ, работая надъ эскизами къ появленію Мессіи, уже на-

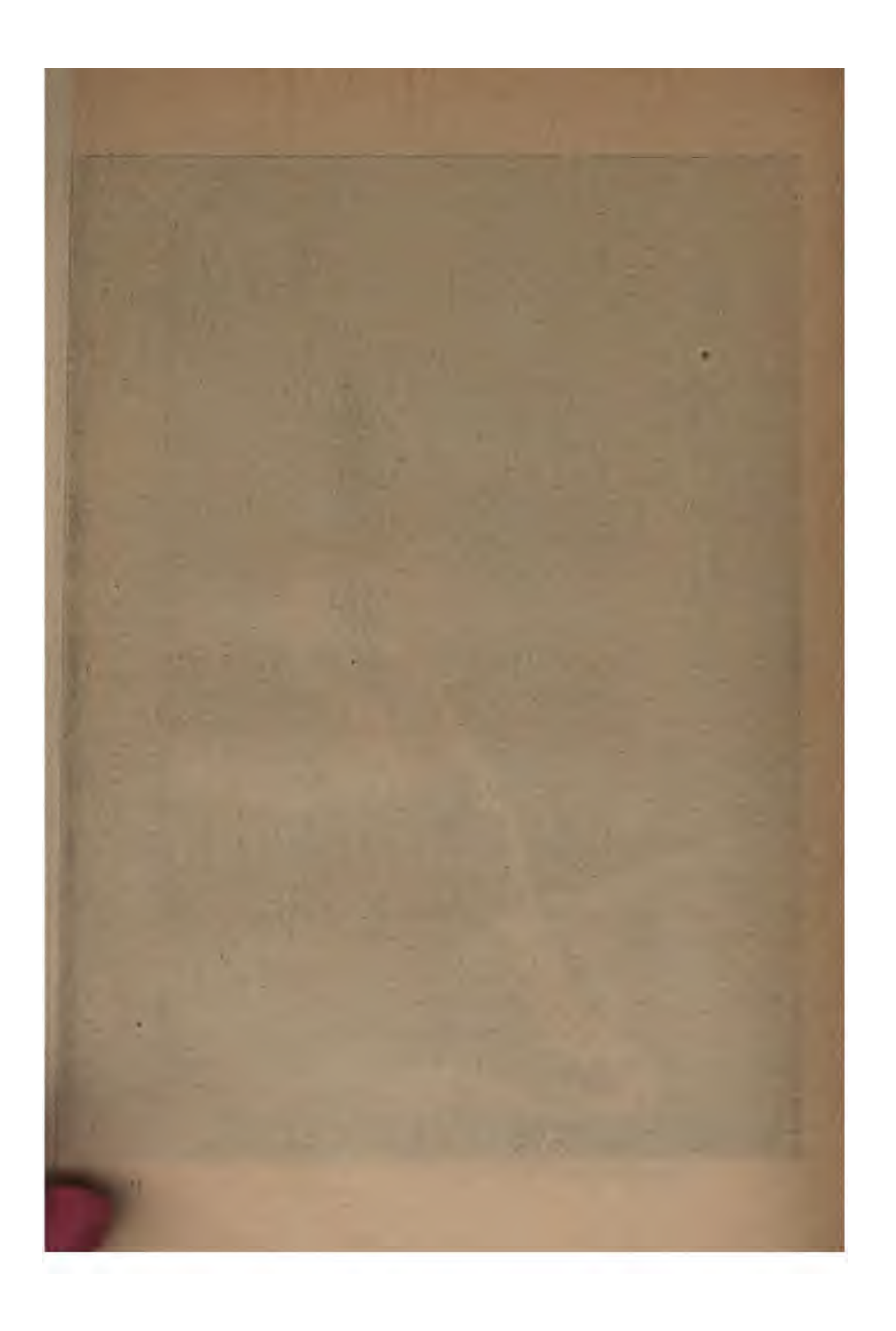
чинаетъ сознавать недостаточность старыхъ средствъ и формъ для новыхъ цѣлей искусства. Въ посѣщеніи береговъ Іордана Ивановъ видѣлъ вѣрный путь къ глубинѣ и свѣжести настроенія, къ выраженію избранной имъ темы съ той силой и оригинальностью реальныхъ впечатлѣній, какія самъ онъ связывалъ съ моментомъ перваго появленія Христа передъ народомъ. Такъ, на ряду съ вліяніемъ прежняго академизма, зарождается уже въ творчествѣ Иванова стремленіе къ реальной правдѣ, какъ неизбѣжное послѣдствіе той внутренней глубины пониманія и чувства, къ которой онъ стремился въ своихъ произведеніяхъ. Онъ питалъ надежду, что его картина „Іисусъ и Магдалина“ побудятъ членовъ Общества дать ему возможность увидѣть Палестину. Но мысль Иванова о поѣздкѣ въ Палестину была встрѣчена Обществомъ, какъ ни къ чему не ведущая фантазія. „Художники, просящіе за Васъ“, гласилъ отвѣтъ покровителей Иванова, „очень добры, но Рафаэль не былъ на Востокѣ, а создалъ великія творенія“. Весной 1834 года Ивановъ путешествуетъ по сѣверной Италіи „для наглядки“ на произведенія живописцевъ разныхъ школъ и въ особенности на колоритъ венеціанцевъ, что, по его мнѣнію, поможетъ ему окончить картину „Христосъ и Магдалина“. Въ путевыхъ замѣткахъ Ивановъ записалъ свои впечатлѣнія отъ всего, что видѣлъ въ путешествіи. Три года, проведенныхъ въ Римѣ, не прошли для него даромъ. Его отзывы о различныхъ художникахъ и ихъ произведеніяхъ поражаютъ вѣрностью и тонкостью сужденія. Изъ нихъ видно, что его вкусы уже опредѣлились, что общіе кумиры вызываютъ въ немъ теперь только рѣзкую критику. Онъ называетъ Каммучини холоднымъ художникомъ, вышедшимъ изъ барокко. Доменикино кажется ему „болѣе декораціоннымъ живописцемъ“, Каррачи, по его словамъ, силится быть и Корреджіемъ и

Тиціаномъ и Рафаэло-Бронзино-Микель Анджело-Т торетто-Бассаномъ и какимъ-то прескучно-темны Его фрески такъ наскучили ему, что онъ „бѣжитъ Болоньи, не оглядываясь“. Онъ не понимаетъ, поч ставятъ „грубоватаго“ Гверчино и другихъ болонц на одну доску съ великими мастерами. Такъ отне Ивановъ къ академическимъ любимцамъ, зато онъ восторгѣ отъ Джіорджоне, Поля Вероneза, Паль Тинторетто, Морони, отъ „Assunta“ Тиціана, „какъ похищенной изъ самаго рая“ [1]). Онъ любуется благ честіемъ и чистотой Франческо Франча и наивной искре ностью и неловкостью раннихъ венеціанцевъ, Джован Беллини, Чима да Конельяно, Карпаччіо. Въ Паду Ивановъ отдыхаетъ на фрескахъ Джотто, наблюдае ихъ экспрессію и композицію. Въ Веронѣ восхищаетс картиною Мантеньи, „набожнымъ чувствомъ и тщатель ностью художника“. Онъ оживаетъ при взглядѣ н живопись Корреджіо: „она свѣтла, какъ день Неапол сквозность царствуетъ повсюду. Какъ въ сравненіи съ нимъ блѣденъ Гвидо Рени!“ Геній Рафаэля изумляетъ Иванова: „что за свобода въ драпировкахъ, что за граціозность, грандіозность; онъ искалъ черты вѣрной, строгой и прекраснѣйшей“. Но особенно сильное впечатлѣніе производитъ на Иванова Леонардо да Винчи въ Миланѣ. Онъ срисовываетъ головы въ его картинахъ и глубоко проникается драматизмомъ его „Тайной Вечери“; онъ восхищается силой выраженія въ лицахъ, типомъ ап. Өомы „съ совершенно національной экспрессіей“ и тѣмъ, что „линіи каждой фигуры найдены въ великихъ чертахъ, а все вмѣстѣ плавно, величественно, изящно“. Въ результатѣ Ивановъ возвратился изъ путешествія новымъ человѣкомъ. Ему стала ясна тайна совершенства великихъ художниковъ. „Вдохновенные“,

---

[1]) Съ средней части „Assunta“ (Вознесенія Богородицы) имъ была исполнена копія (въ собр. М. П. Боткина).





замѣчаетъ онъ въ своихъ запискахъ, „они выпечатали свои чувства не заимствуясь, не руководствуясь ни которой школой, и отсюда-то оригиналы сіи безсмертны для потомства“. Съ этихъ поръ начинается развитіе самобытной стороны и въ дарованіи Иванова, подкрѣпленное стремленіемъ понять все существенное въ творчествѣ своихъ предшественниковъ и отдѣлаться отъ чисто внѣшняго подражанія.

Въ 1835 году Ивановъ окончилъ свою картину „Христосъ и Магдалина“. (Музей Александра III въ Петерб. рис. 1). Въ ней отразилось и знакомство съ произведеніями Беато Анджелико и Джотто и изученіе венеціанцевъ. Въ свѣтлой фигурѣ Христа, явившагося послѣ воскресенія въ саду, въ предразсвѣтномъ туманѣ, взорамъ Магдалины есть что-то чистое, неземное, какъ у Джотто, изобразившаго ту-же сцену въ Ассизи и въ Падуѣ. Только духъ смиреннаго брата Франциска, проникающій творчество Джотто, замѣненъ здѣсь болѣе торжественнымъ настроеніемъ. Главныя линіи фигуры и величавыхъ складокъ бѣлой плащаницы придаютъ Христу возвышенный характеръ. Самый типъ Христа изященъ, благороденъ (этюдъ его головы находится въ Румянцевскомъ Музеѣ № 5), но во всемъ характерѣ фигуры и лица еще мало самобытнаго, Ивановскаго, и сильно отражается вліяніе Рафаэля (ср. одинъ изъ ковровъ Рафаэля „Паси овцы моя“) и Торвальдсена. Не былъ имъ доволенъ и самъ Ивановъ. „Я въ отчаяніи отъ фигуры Христа“, пишетъ онъ отцу незадолго до окончанія своей картины. „Думаю, думаю, углубляюсь и въ наблюденіе великихъ мастеровъ, и въ природу, — нигдѣ не нахожу пособія“. Зато какъ проста и близка землѣ Марія. Не въ силахъ встать съ колѣнъ и, протянувъ руки къ Христу, она вся замерла въ одномъ страстномъ порывѣ наболѣвшаго любящаго сердца, и улыбка, вѣстникъ свѣтлой радости, уже появляется на заплаканномъ лицѣ ея.

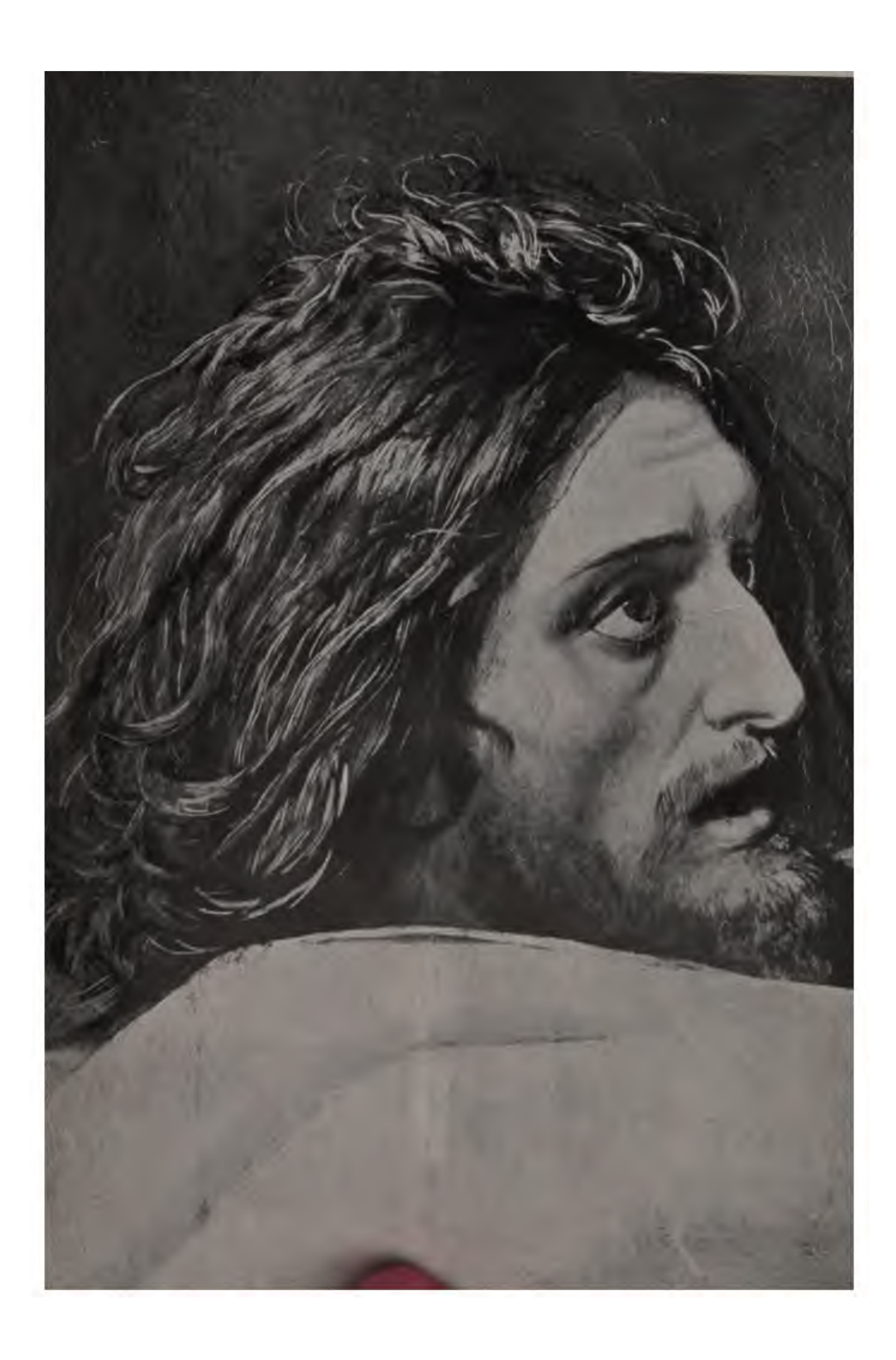
Въ этомъ трогательномъ образѣ Ивановъ стоитъ ближе всего къ Джотто, но съ внѣшней стороны созданный имъ типъ совершенно самобытенъ, и только Магдалина Джотто можетъ съ нимъ соперничать. Въ пепельныхъ пышныхъ волосахъ, въ сочныхъ тонахъ лица и одежды Магдалины отразилось вліяніе венеціанской живописи на Иванова. Голова Маріи Магдалины (этюдъ ея находится въ Румянц. Муз. № 4), дѣйствительно, есть одинъ изъ лучшихъ его опытовъ въ колоритѣ и исполнена съ большимъ техническимъ мастерствомъ. Въ противоположность академикамъ, Ивановъ не довольствуется только правильнымъ рисункомъ и гармоніей линій. „Какъ это недостаточно“, пишетъ онъ отцу, „для большой картины нашего времени, которое требуетъ непремѣнно силы и гармоніи красокъ и мастерской ловкости кисти“. Въ искренности выраженія и силѣ впечатлѣнія немногіе этюды самого Иванова могутъ спорить съ этой головой. Въ письмѣ къ сестрѣ Ивановъ пишетъ о натурщицѣ, съ которой онъ писалъ Магдалину: „Она такъ была добра, что припоминая всѣ свои бѣды и раздробляя на части передъ лицомъ своимъ лукъ самый крѣпкій, плакала, и въ ту же минуту я ее тѣшилъ и смѣшилъ такъ, что полные слезъ глаза ея съ улыбкой на устахъ, давали мнѣ совершенное понятіе о Магдалинѣ, увидѣвшей Іисуса“. Въ высшей степени характеренъ для новаго стремленія Иванова къ самобытности этотъ близкій почти къ натурализму методъ изученія природы, при помощи котораго онъ старается найти твердую основу для задуманныхъ имъ образовъ. Но естественно, что только при одномъ условіи этотъ внѣшній реализмъ могъ усиливать яркость впечатлѣнія. Нужно было обладать талантомъ и душой Иванова, чтобы вложить въ искусственно созданную схему столько внутренней жизни и силы чувства. Самъ Ивановъ, очевидно, сознавалъ, что съ этою картиною онъ

нашелъ самого себя и вступилъ въ новый фазисъ своего развитія. Не даромъ онъ въ письмѣ къ отцу признаетъ ее „начаткомъ понятія о чемъ-то порядочномъ“. Еще за годъ до окончанія „Христа и Магдалины“ (въ 1834 г.) истекъ четырехлѣтній срокъ пенсіонерства Иванова. Изъ этихъ четырехъ лѣтъ Ивановъ, по его словамъ, проболѣлъ цѣлый годъ въ „нервической лихорадкѣ“, огорченный извѣстіемъ объ отставкѣ его отца. Въ отвѣтъ на униженныя просьбы Иванова о продленіи пенсіона для окончанія начатыхъ имъ работъ, Общество поощренія художниковъ согласилось продолжить свои милости еще на два года (до конца 1836 г.). „Какъ грустно родиться нищимъ, чувствовать это въ полной степени и не видѣть ничего впереди для поправленія своего состоянія“, восклицаетъ Ивановъ, измученный ожиданіемъ отвѣта на свое прошеніе. „Работы мои остановились, и я похожъ теперь болѣе на движущійся истуканъ или на скота, получившаго ударъ обуха въ голову“. Только лѣтомъ 1836 года картина „Христосъ и Магдалина“ была отправлена художникомъ въ Петербургъ. Уже въ Римѣ на выставкѣ въ Капитоліи она сдѣлала извѣстнымъ имя Иванова. Въ Петербургѣ картина также вызвала восторгъ и художниковъ и публики. Общество поощренія художниковъ поднесло картину Государю и продолжило еще разъ на два года (1837 и 1838) пенсіонъ Иванову для окончанія картины „Появленіе Мессіи“, къ которой онъ и приступилъ съ лѣта 1836 года. Академія Художествъ признала Иванова академикомъ. Это званіе, впрочемъ, совсѣмъ не отвѣчало новымъ взглядамъ Иванова на художника и его задачи. „Какъ жаль, что меня сдѣлали академикомъ“, пишетъ Ивановъ къ отцу, „мое намѣреніе было никогда никакого не имѣть чина... Петербургская Академія Художествъ со всѣмъ своимъ причтомъ ужасаетъ меня при одномъ воспоминаніи...

Вы полагаете, что жалованье въ 6—8 тысячъ по смерть, получить красивый уголъ въ Академіи, — есть уже высокое блаженство для художника, а я думаю, что это есть совершенное его несчастіе. Художникъ долженъ быть совершенно свободенъ... независимость его должна быть безпредѣльна. Вѣчно въ наблюденіяхъ натуры, вѣчно въ нѣдрахъ тихой умственной жизни, онъ долженъ набирать и извлекать новое, изъ всего собраннаго, изъ всего видѣннаго... Академія Художествъ есть вещь прошедшаго столѣтія... Если живописецъ привелъ въ нѣкоторый восторгъ часть публики... то вотъ уже онъ... достигъ всего, что доступно художнику. Купеческіе разсчеты никогда не подвинутъ впередъ художества, а въ шитомъ, высоко стоящемъ, воротникѣ тоже нельзя ничего сдѣлать, кромѣ стоять вытянувшись". Громкій успѣхъ картины сильно обрадовалъ и ободрилъ Иванова. Еще нѣсколько мѣсяцевъ тому назадъ, отправивши картину въ Петербургъ, Ивановъ, огорченный упреками отца и выговоромъ Общества за медленность въ работѣ, за необычайность его широкихъ плановъ, возмущенный всякими инструкціями безграмотныхъ авторитетовъ, пережилъ тяжелыя минуты и впадалъ „въ ознобъ при одной мысли о предстоящемъ возвращеніи въ Россію". „Охъ, какъ мнѣ грустно", писалъ онъ отцу, „Про меня начинаютъ здѣсь говорить, что разговоръ мой имѣетъ тонъ всегда какой-то грусти, и что таковаго разбора люди не способны бываютъ къ искусству. Варвары люди". Теперь онъ читалъ и перечитывалъ письма отца о восторженныхъ отзывахъ по поводу его картины, и чувство счастія наполняло его душу. Что-то жизнерадостное, необычное для серіознаго Иванова звучитъ въ его отвѣтныхъ письмахъ на родину. Какой-то дѣтской радостью и ясной красотой дышатъ строки, предназначенныя для сестры художника въ его письмѣ къ отцу (въ декабрѣ 1836 года). Приводимъ

эти строки по черновымъ проектамъ писемъ Иванова, хранящимся въ библіотекѣ Румянцевскаго Музея. „Сестрица Катерина Андреевна, какой холодъ, какой холодъ у насъ въ Римѣ. Вонъ тамъ вдали, на горахъ Сабинскихъ лежитъ снѣгъ. Я то и дѣло, что подкладываю полѣна въ мою желѣзную печку. Дрожа отъ стужи рождественской, ко мнѣ просятся грѣться Розета и Лизета, Литиція, Ева, Луиза, Alessandra, Елена, Аделаида; онѣ всѣ вокругъ моей жаровни; представьте, какой прекрасный группъ. Иногда я ихъ потчую кренделями и сроднымъ Италіи; шутки смѣняются остротами съ прекрасными ихъ улыбками. Если Вы видѣли Форнарину Рафаэля... Да нѣтъ, Вы ее не видали, Вы не знаете, что значатъ итальянки. Описывать ихъ невозможно. Это дочери чистаго Неба. Мои расцвѣтающія красавицы меня все спрашиваютъ, позволю ли я имъ принести чулки въ мою каминную трубу. Знаете ли, что это значитъ. Наканунѣ Крещенія является здѣсь колдунья la befana, которая чистые ими приготовленные чулки нагружаетъ разнаго сорта сластями. Обычай древній. — Наподобіе нашихъ рождественскихъ канунъ. Какъ Вы думаете, отказать ли имъ... Я думаю купить имъ всѣмъ новые большіе бубны съ гремушками (зачеркнуто: старые мои изорвали онѣ). Не помню, говорилъ ли я Вамъ, какую выгоду приносятъ мнѣ бубны въ ихъ рукахъ. Въ проходѣ между дворами моего огромнаго дворца, бывшаго въ лучшее время дворцомъ правительства Римскаго, звонитъ тамбуринъ. Живыя пляски: сартареллы римскія смѣняются тарантеллами неаполитанскими. Звукъ слышенъ далеко. Черезъ нѣсколько минутъ стекаются со всѣхъ сторонъ любопытные. И вотъ огромный кругъ заключаетъ въ себѣ десятки прекрасныхъ головъ. — Я замѣчаю всѣхъ. — Узнаю, гдѣ которая живетъ и въ случаѣ нужды написать хорошую голову, приглашаю таковую. И это стоитъ только — два рубля съ полтиной“.

Съ новой ревностью принимается Ивановъ обрабатывать композицію „Явленія Мессіи". Опять выслушиваетъ онъ указанія Торвальдсена, Овербека, Корнеліуса и проситъ письменно совѣтовъ у отца. Всѣ впечатлѣнія и мысли, которыя переживалъ Ивановъ какъ художникъ и мыслитель со времени отъѣзда изъ Россіи, онъ приводитъ теперь въ связь съ этою картиной; она становится отраженіемъ самой сущности его натуры, его завѣтныхъ стремленій и задачъ. Вдалекѣ отъ всего родного Ивановъ, какъ всегда это бываетъ, больше всего думаетъ о родинѣ; его любовь къ ней обостряется и самолюбіе глубоко страдаетъ отъ сознанія культурной отсталости Россіи. Римъ, арена для соревнованія художниковъ всего міра, подстрекаетъ и Иванова къ широкимъ замысламъ, которые могли бы прославить имя русскаго на весь міръ и раскрыть во всемъ величіи и глубинѣ самобытныя основы русскаго міросозерцанія. Вначалѣ его національныя стремленія вытекаютъ изъ патріотизма примитивнаго характера. „Я бы руки обрубилъ всякому иностранцу художнику", замѣчаетъ въ одномъ изъ писемъ Ивановъ, „пріѣхавшему пожирать наше золото, а русскіе, напротивъ, наперерывъ разсыпаются передъ ними, доставляя имъ всевозможные къ тому способы и еще позорнѣе, предпочитая своимъ". Онъ высоко цѣнитъ Кипренскаго, какъ „перваго изъ русскихъ художниковъ, поставившихъ имя русское въ ряду классическихъ живописцевъ". Всѣ силы своего таланта онъ рѣшается „употребить на то, чтобы быть художникомъ, сколько-нибудь значащимъ въ чужихъ краяхъ, чтобы заставить согласиться иностранцевъ, что русскіе живописцы не хуже ихъ". Но постепенно національизмъ Иванова получаетъ все болѣе широкій и идейный характеръ. Глубоко проникшись своимъ личнымъ пониманіемъ избранной имъ темы, Ивановъ вскорѣ начинаетъ вѣрить, что это пониманіе даетъ ему



блестящія эпохи изъ всемірной и отечественной исторіи, исполненныя со всѣми точностями антикварскими, столь нужными въ настоящемъ вѣкѣ". Еще раньше, въ 1835 г., онъ пишетъ, что желалъ бы по пріѣздѣ въ отечество поселиться въ Москвѣ „для удобнѣйшаго производства предметовъ изъ русской исторіи". Это стремленіе къ „антикварской точности", „къ строжайшему отчету во всемъ со стороны исторіи" составляетъ другую типичную черту въ творчествѣ Иванова. Представить со всей силой правды и реальности людей, страну и событіе именно въ томъ видѣ, какой они имѣли множество вѣковъ тому назадъ — вотъ ближайшая задача историческаго живописца, по мнѣнію Иванова. Это тяготѣніе къ реализму въ историческомъ сюжетѣ типично для Иванова какъ русскаго художника. Именно склонность къ реальному творчеству, способность къ тонкой и широкой объективности въ изображеніи жизни составляетъ главную особенность всѣхъ выдающихся русскихъ дарованій въ области литературы и искусства. Даже русскій романтизмъ въ лицѣ Жуковскаго, сохраняя всю типичность чувствъ и красокъ, свойственныхъ романтикамъ, отличается оттѣнкомъ реализма и въ особенности историческаго, а для Пушкина, Гоголя и Лермонтова романтизмъ былъ временною школой, изъ которой они вышли основателями русскаго реальнаго творчества. Ивановъ также испыталъ вліяніе романтиковъ, но съ чисто русской объективной трезвостью отдалъ предпочтеніе стремленію къ исторической реальной правдѣ передъ отвлеченнымъ мистицизмомъ назорейцевъ. Такимъ образомъ, въ творчествѣ Иванова, какъ и въ поэзіи Жуковскаго, европейскій романтизмъ эпохи принялъ совершенно самобытную окраску, присущую собственно русскому творческому духу. Иванова нельзя причислить къ чистымъ реалистамъ только потому, что реализмъ онъ считалъ не цѣлью, а лишь

средствомъ. Говоря объ Овербекѣ, Ивановъ самъ опредѣляетъ цѣль своего творчества: „одинъ онъ (Овербекъ) своими сочиненіями совершенно дотрогивается до сердца, безъ чего что такое историческая живопись“. Дотронуться до сердца — вотъ къ чему стремился Ивановъ въ своемъ „Явленіи Мессіи“. Но сочувствуя стремленіямъ Овербека, Ивановъ все-таки не сдѣлался назорейцемъ. Онъ не примкнулъ къ узкой подражательной эстетикѣ назорейцевъ, и ихъ мистическое философствованіе было чуждо его натурѣ. „Вотъ и Овербекъ“, пишетъ Ивановъ по поводу его картины „Торжество христіанской религіи въ изящныхъ искусствахъ“, „какъ ни глубокомысленъ, а замкнулся тоже въ темноту, не достигнувъ совершенства. Аллегоріи весьма, впрочемъ, немногимъ удавались“. Напрасно сомнѣвался Овербекъ, что Иванову удастся справиться съ своимъ сюжетомъ, который требовалъ, по мнѣнію Овербека, совершенной преданности религіи и самой высокой набожности художника. Ивановъ обладалъ глубокимъ и здоровымъ чувствомъ религіозности, развившимся естественно, съ дѣтства, въ самой тѣсной исторической связи съ религіозными воззрѣніями и формами всего русскаго народа. Такое чувство не прививается искусственно; живое и здоровое, съ глубокими корнями въ душѣ, оно и развивается вмѣстѣ съ ростомъ всей духовной личности человѣка. Внѣшнія формы такого чувства измѣняются, но сущность сохраняетъ всегда связь съ національнымъ характеромъ. Одушевляемый естественнымъ и жизненнымъ религіознымъ чувствомъ, Ивановъ и выразить его могъ только въ формахъ наиболѣе естественныхъ, живыхъ, согласныхъ съ евангельской и исторической правдой и отличающихся тонкой и трезвой объективностью, свойственной русскому духу. При томъ же яркій и правдивый реализмъ въ изображеніи природы, чувствъ и людей представлялъ, по мнѣнію

Иванова, лучшее средство „дотронуться до сердца“ зрителя, заставить его вѣрить въ дѣйствительность событія и почувствовать его глубокій внутренній смыслъ. Такимъ образомъ, въ силу этихъ свойствъ Иванова какъ человѣка и художника, въ его картинѣ должны были сливаться въ общемъ синтезѣ субъективность русскаго религіознаго чувства съ объективностью русскаго творчества въ изображеніи явленій міра. Этими чертами и опредѣляется глубоко національный характеръ его творчества и въ концѣ-концовъ совершенно обособленное положеніе отъ школы назорейцевъ, вліяніе которой онъ отчасти испыталъ въ началѣ своего пути.

Но въ своихъ стремленіяхъ къ реализму Ивановъ былъ поставленъ въ особыя условія. Его сюжетъ былъ историческимъ, и онъ не могъ найти своей натуры въ окружающей дѣйствительности: ее нужно было возсоздать творческой работой, опирающейся на научныя и психологическія данныя, на искусство прошлаго, на изученіе природы, на анализъ чертъ случайныхъ и существенныхъ въ окружающей художника жизни. Уже во время путешествія по Италіи въ 1834 году Ивановъ задается мыслью составить себѣ „методъ“ изъ изученія характера различныхъ школъ. „Мнѣ бы всего болѣе хотѣлось приблизиться въ пути къ Леонардо да Винчи“, пишетъ онъ въ Общество поощренія художниковъ въ 1837 году. „Вы знаете какъ онъ труденъ и медленъ“. Дѣйствительно, каждую частицу своей картины Ивановъ основалъ на множествѣ эскизовъ, этюдовъ, пробныхъ опытовъ. Онъ изучаетъ св. Писаніе и сочиненія о Палестинѣ, посѣщаетъ по субботамъ Гетто (синагогу) въ Римѣ, вызывая удивленіе и любовь евреевъ своей начитанностью въ Библіи. Въ Ливорно онъ замѣчаетъ типы зажиточныхъ евреевъ, а въ Перуджіи движенія купальщиковъ, и часто незамѣтно наблюдаетъ за мыслями и чувствами своихъ знакомыхъ, обогащая запасы

матеріаловъ для своей картины. Въ нѣкоторыхъ изъ своихъ этюдовъ[1]) онъ явился рѣшительнымъ новаторомъ въ реальномъ изображеніи природы. Таковы, напримѣръ, его превосходные этюды обнаженныхъ тѣлъ на воздухѣ[2]). Ихъ голубыя тѣни проложены такъ смѣло, въ нихъ такъ много солнца, что они гораздо ближе къ импрессіонизму нашихъ дней, чѣмъ къ стремленіямъ реалистовъ того времени. Эти этюды были отраженіемъ новой мысли Иванова, съ тѣхъ поръ получившей значеніе безспорнаго принципа въ школѣ реалистовъ. Ивановъ находилъ невозможнымъ писать картину, которая изображаетъ сцену подъ открытымъ небомъ, съ натурщиковъ, поставленныхъ въ условія комнатнаго освѣщенія, какъ дѣлали это современные ему художники. Но и во множествѣ другихъ этюдовъ, въ Румянцевскомъ музеѣ и въ другихъ собраніяхъ, Ивановъ проявилъ поразительную свѣжесть наблюденія и трезвое чутье правды, выказалъ увѣренное знаніе мастера и подмѣтилъ тонкія красоты, доступныя лишь взорамъ художника (таковы: первый этюдъ раба въ синей одеждѣ, естественный по выраженію, сочный по колориту, въ Румянц. М., между окномъ и дверью, ведущей въ слѣдующій залъ; этюды головъ юноши, выходящаго изъ воды, ап. Іоанна, сѣдого старика, этюдъ фигуры рыжеволосаго юноши для правой части картины и мн. др.). Но труденъ былъ избранный имъ путь: все приходилось начинать впервые, всему учиться заново, отбросивъ шаблонные рецепты. Еще сильнѣе чувствовались трудности при сочиненіи самыхъ типовъ. Въ Румянцевской галлереѣ есть нѣсколько этюдовъ, которые даютъ воз-

---

[1]) Всего Ивановъ исполнилъ около 600 этюдовъ и рисунковъ къ картинѣ „Явленіе Мессіи".

[2]) Лучшіе въ собраніи М. П. Боткина въ Петербургѣ; нѣсколько этюдовъ обнаженныхъ мальчиковъ, написанныхъ на воздухѣ, въ Румянц. Муз.; см. также этюдъ головы старика въ профиль въ бѣлой чалмѣ, съ синеватыми *тѣнями*, въ Румянц. Муз., направо отъ входа въ залъ.

Иванова, лучшее средство „дотронуться до сердца" зрителя, заставить его вѣрить въ дѣйствительность событія и почувствовать его глубокій внутренній смыслъ. Такимъ образомъ, въ силу этихъ свойствъ Иванова какъ человѣка и художника, въ его картинѣ должны были сливаться въ общемъ синтезѣ субъективность русскаго религіознаго чувства съ объективностью русскаго творчества въ изображеніи явленій міра. Этими чертами и опредѣляется глубоко національный характеръ его творчества и въ концѣ-концовъ совершенно обособленное положеніе отъ школы назорейцевъ, вліяніе которой онъ отчасти испыталъ въ началѣ своего пути.

Но въ своихъ стремленіяхъ къ реализму Ивановъ былъ поставленъ въ особыя условія. Его сюжетъ былъ историческимъ, и онъ не могъ найти своей натуры въ окружающей дѣйствительности: ее нужно было возсоздать творческой работой, опирающейся на научныя и психологическія данныя, на искусство прошлаго, на изученіе природы, на анализъ чертъ случайныхъ и существенныхъ въ окружающей художника жизни. Уже во время путешествія по Италіи въ 1834 году Ивановъ задается мыслью составить себѣ „методъ" изъ изученія характера различныхъ школъ. „Мнѣ бы всего болѣе хотѣлось приблизиться въ пути къ Леонардо да Винчи", пишетъ онъ въ Общество поощренія художниковъ въ 1837 году. „Вы знаете какъ онъ труденъ и медленъ". Дѣйствительно, каждую частицу своей картины Ивановъ основалъ на множествѣ эскизовъ, этюдовъ, пробныхъ опытовъ. Онъ изучаетъ св. Писаніе и сочиненія о Палестинѣ, посѣщаетъ по субботамъ Гетто (синагогу) въ Римѣ, вызывая удивленіе и любовь евреевъ своей начитанностью въ Библіи. Въ Ливорно онъ замѣчаетъ типы зажиточныхъ евреевъ, а въ Перуджіи движенія купальщиковъ, и часто незамѣтно наблюдаетъ за мыслями и чувствами своихъ знакомыхъ, обогащая запасы

матеріаловъ для своей картины. Въ нѣкоторыхъ изъ своихъ этюдовъ[1]) онъ явился рѣшительнымъ новаторомъ въ реальномъ изображеніи природы. Таковы, напримѣръ, его превосходные этюды обнаженныхъ тѣлъ на воздухѣ[2]). Ихъ голубыя тѣни проложены такъ смѣло, въ нихъ такъ много солнца, что они гораздо ближе къ импрессіонизму нашихъ дней, чѣмъ къ стремленіямъ реалистовъ того времени. Эти этюды были отраженіемъ новой мысли Иванова, съ тѣхъ поръ получившей значеніе безспорнаго принципа въ школѣ реалистовъ. Ивановъ находилъ невозможнымъ писать картину, которая изображаетъ сцену подъ открытымъ небомъ, съ натурщиковъ, поставленныхъ въ условія комнатнаго освѣщенія, какъ дѣлали это современные ему художники. Но и во множествѣ другихъ этюдовъ, въ Румянцевскомъ музеѣ и въ другихъ собраніяхъ, Ивановъ проявилъ поразительную свѣжесть наблюденія и трезвое чутье правды, выказалъ увѣренное знаніе мастера и подмѣтилъ тонкія красоты, доступныя лишь взорамъ художника (таковы: первый этюдъ раба въ синей одеждѣ, естественный по выраженію, сочный по колориту, въ Румянц. М., между окномъ и дверью, ведущей въ слѣдующій залъ; этюды головъ юноши, выходящаго изъ воды, ап. Іоанна, сѣдого старика, этюдъ фигуры рыжеволосаго юноши для правой части картины и мн. др.). Но труденъ былъ избранный имъ путь: все приходилось начинать впервые, всему учиться заново, отбросивъ шаблонные рецепты. Еще сильнѣе чувствовались трудности при сочиненіи самыхъ типовъ. Въ Румянцевской галлереѣ есть нѣсколько этюдовъ, которые даютъ воз-

---

[1]) Всего Ивановъ исполнилъ около 600 этюдовъ и рисунковъ къ картинѣ „Явленіе Мессіи".

[2]) Лучшіе въ собраніи М. П. Боткина въ Петербургѣ; нѣсколько этюдовъ обнаженныхъ мальчиковъ, написанныхъ на воздухѣ, въ Румянц. Муз.; *см. также этюдъ* головы старика въ профиль въ бѣлой чалмѣ, *съ синеватыми тѣнями,* въ Румянц. Муз., направо отъ входа въ залъ.

можность познакомиться съ сложнымъ методомъ работы Иванова. Это тѣ этюды, въ которыхъ онъ старался „согласить творчество старинныхъ мастеровъ съ натурой“, т.-е. составлять свои типы, сливая въ одно цѣлое разнообразный матеріалъ, заимствованный изъ натуры и искусства прошлыхъ вѣковъ. Такъ обликъ своего Христа Ивановъ составляетъ, сближая изображеніе женскаго лица (этюдъ въ Румянц. Муз., на стѣнѣ противъ оконъ, верхн. рядъ, 4-й этюдъ, считая отъ картины) съ очертаніями гордой головы Аполлона Бельведерскаго (Румянц. Муз., этюдъ направо отъ входа въ залъ), чтобы придать возвышенно-божественный характеръ задуманному типу и въ то же время сохранить простой и элегическій характеръ выраженія. Женскія лица Ивановъ передѣлываетъ въ мужскія (головы раба, Наѳанаила, мальчика), античныя маски въ живыя лица (фавна въ раба), коня изъ Парѳенонскаго фронтона въ лошадь въ прав. части картины, ноги античной Венеры въ ноги юноши (см. этюды въ Румянц. Муз.). Этюдъ натурщицы съ лицомъ, выдающимъ огненную страстность натуры и слѣды пережитого душевнаго страданія (въ Румян. муз. № 8) онъ превращаетъ въ изображеніе Крестителя, близкаго по типу, постановкѣ головы и выраженію лица отчасти къ Крестителю Орканьи въ его фрескѣ Страшнаго Суда во Флоренціи. По цѣльности, силѣ вдохновенія и страстной энергіи, по высокому идеализму типа, вполнѣ согласнаго съ православнымъ каноническимъ преданіемъ, этюдъ Крестителя (въ Рум. музеѣ № 7; рис. 2) принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ созданіямъ Иванова. Красивый смугложелтый тонъ лица и безподобная по мастерству техника, какъ бы полная того-же самаго огня, какимъ горятъ глаза пророка, придаетъ этому этюду еще больше художественной цѣнности. Если бы Ивановъ написалъ только эту голову и ничего больше, онъ уже по праву

могъ бы быть причисленъ къ великимъ европейскимъ художникамъ. Но не всегда эта метода — „силою сличенія и сравненія этюдовъ подвигать впередъ трудъ“, какъ выразился самъ Ивановъ, приводила къ такимъ благопріятнымъ результатамъ. Для каждой головы, фигуры, иногда даже руки или ноги въ своей картинѣ Ивановъ написалъ десятки этюдовъ (см. въ Румянц. Муз. этюды на стѣнѣ съ окнами). Погруженный въ мелочный процессъ сличеній и сравненій критикующаго разума, Ивановъ утрачивалъ ту непосредственную силу вдохновенія, отъ которой главнымъ образомъ зависитъ жизненная цѣльность образа, тотъ какъ будто безсознательный творческій экстазъ, которому обязанъ былъ своимъ успѣхомъ К. Брюловъ. Часто типъ, превосходно исполненный въ этюдѣ, будучи перенесенъ въ картину, терялъ свою жизненность и свѣжесть, обнаруживалъ искусственность и мозаичность своего состава. Такъ, голова Крестителя и многіе другіе образы въ картинѣ производятъ впечатлѣніе безжизненныхъ схемъ сравнительно съ тѣми же изображеніями въ этюдахъ (напр., головы раба, ап. Іоанна, мальчика, выходящаго изъ воды, фигура старика, стоящаго въ водѣ, исполнены суше и холоднѣе, чѣмъ соотвѣтствующіе этюды). Переписывая много разъ отдѣльныя мѣста картины, углубляясь въ частности, художникъ упускалъ изъ виду общую гармонію красокъ, утрачивалъ свѣжесть тона, убивалъ характеръ и красоту своей техники. Такимъ образомъ, онъ не могъ осуществить того требованія силы и гармоніи красокъ и мастерской ловкости кисти, которое онъ самъ когда-то предъявлялъ къ большимъ картинамъ своего времени. Столь смѣлые въ этюдахъ зеленые, синіе и красные рефлексы на тѣлахъ утратили свою прозрачность въ картинѣ и обратились въ грязноватыя пятна, усилившія дисгармонію общаго. Наконецъ, въ картинѣ мало именно того, о чемъ особенно заботился

Ивановъ: свѣта, солнца, переданныхъ такъ удачно въ нѣкоторыхъ его этюдахъ. Техника пріобрѣла мѣстами скучный, жесткій и замученный характеръ, лишающій произведеніе того внѣшняго очарованія красоты и легкости исполненія, отъ котораго наполовину зависитъ эстетическое удовольствіе зрителей. Стремленіе согласить творчество старыхъ мастеровъ съ натурой тоже не всегда достигало цѣли. Осуждая чисто внѣшнее подражаніе старымъ мастерамъ, Ивановъ считалъ необходимымъ глубоко проникнуться самымъ духомъ ихъ красиваго и благороднаго стиля. Его главныя черты онъ старался слить съ самостоятельными впечатлѣніями, полученными отъ натуры. Этимъ способомъ онъ думалъ достигнуть самобытности и оригинальности, отмѣчавшей каждаго изъ итальянскихъ мастеровъ, несмотря на общія черты, свойственныя имъ какъ представителямъ одной національной школы. Такъ, повидимому, надо понимать цѣль его метода и слова, сказанныя имъ относительно картины: „я въ ней домогался преимущественно подойти сколько можно ближе къ лучшимъ образцамъ итальянской школы, подчинить имъ русскую переимчивость и составить свое“. Тона одеждъ, выбранные подъ вліяніемъ венеціанской школы, заботливо обдуманныя величавыя линіи и складки въ духѣ Леонардо и Рафаэля усиливаютъ, правда, возвышенный идеализмъ впечатлѣнія, но плохо согласуются съ случайностью и смѣлой простотою частностей въ духѣ реализма XIX вѣка. Въ результатѣ методъ, избранный Ивановымъ, нерѣдко возвращалъ его къ старому эклектицизму, который самъ онъ когда-то осудилъ въ творчествѣ болонцевъ. Такимъ образомъ, пытаясь создать новый методъ творчества и искусство сблизить съ жизнью, Ивановъ былъ пока еще безсиленъ отряхнуть отъ ногъ своихъ прахъ глубоко вкоренившихся академическихъ понятій и привычекъ.

Но главнымъ недостаткомъ всего метода была медленность. Изъ этого условія вытекало множество внѣшнихъ и внутреннихъ препятствій къ окончанію картины съ тѣмъ успѣхомъ, какого ожидалъ художникъ. По недостатку средствъ Ивановъ началъ свое произведеніе въ небольшомъ размѣрѣ, съ фигурами въ треть величины. Получивъ извѣстіе отъ Общества о продленіи пенсіона на два года, онъ началъ въ 1837 г. исполнять картину на огромномъ холстѣ, вышиною въ 8 аршинъ, шириною въ 10. Лѣтомъ того же года онъ отправился въ Ассизи, Орвіето, Тоскану, чтобы посмотрѣть произведенія Джіотто, Фра Беато Анжелико, Гирландайо, Синьорелли, чтобы увидѣть „этотъ безвозвратный стиль, въ который облекались теплыя мысли первыхъ художниковъ христіанскихъ, когда они, руководимые чистой вѣрой, высказали свою душу на безсмертныхъ стѣнахъ, въ альфреско и альтемнеро“. Получивъ отъ Общества поощренія художниковъ еще въ 1834 году отказъ на просьбу разрѣшить ему поѣздку въ Палестину, Ивановъ съ горькимъ чувствомъ отказался отъ этой мысли и примирился съ пребываніемъ въ Италіи, стараясь отыскать въ ея природѣ черты, сродныя, какъ онъ предполагалъ, особенностямъ Палестинскаго ландшафта (см. этюды ландшафтовъ, дерева, воды среди скалъ въ Румянц. Муз.). „Портретнымъ образомъ работать ландшафты гораздо легче, чѣмъ идеальнымъ, тѣмъ болѣе“, замѣчаетъ онъ съ ироніей, „что мнѣ изъ Италіи должно переселяться въ Сирійскія горы (все, однакожъ, это удобнѣе, чѣмъ дрожать отъ 25-град. мороза и думать о климатѣ Мертваго моря.)“ Неодобрительно отнеслось Общество и къ разсужденіямъ Иванова о Джотто и художникахъ XV в. Секретарь Общества Григоровичъ въ проектѣ своего отвѣта Иванову оставилъ трогательный памятникъ наивнаго невѣжества сановныхъ покровителей художника. „Одни только нѣмцы, на посмѣшище итальянцевъ“,

замѣчаетъ Григоровичъ, „потѣютъ надъ школами живописцевъ XIV столѣтія. Для сего не нужно ѣздить въ Италію, ибо въ Германіи есть Гольбейны, Алберъ Дюреры и пр. Эти всѣ художники — начало, но не конецъ искусства; и тамъ, гдѣ есть Рафаэли, Корреджіо, Тиціаны, Гверчины и пр., не учатся надъ Джіотто. Вѣрно, нашъ художникъ получилъ этотъ совѣтъ отъ Кукольника. Романтизмъ губитъ и литературу и художество, и не худо бы было предостеречь молодого художника". Замѣчанія такого рода сильно оскорбляли и раздражали художника. Петербургъ, съ его покровителями искусства, сталъ ненавистнымъ Иванову. „Повѣрьте", пишетъ онъ отцу, „что несравненно пріятнѣе сердцу моему быть слугой у рисовальнаго учителя въ губернскомъ городѣ, нежели каждый день видѣть Григоровичей, Сапожниковыхъ... Отъ духа рожденный Спаситель вотъ уже 1840 годъ, какъ побѣдилъ духа тьмы, а мы все другъ другу инструкціи пишемъ..." (Бумаги Иванова въ Румянц. Музеѣ.) Въ 1838 г. Общество выслало Иванову снова еще 3000 рублей годового содержанія, объявивъ при этомъ, что эта помощь послѣдняя, и просило поспѣшить съ картиною. „Гдѣ же я найду способы къ окончанію", пишетъ Ивановъ. „Собственныхъ денегъ у меня, — чтобы полупѣшему дойти до дому. Я съ прискорбіемъ вижу 1840 годъ". Воспользовавшись прибытіемъ Наслѣдника русскаго престола въ Римъ, Ивановъ просилъ его пожаловать ему трехлѣтнее содержаніе для окончанія картины, которая затѣмъ должна сдѣлаться собственностью Наслѣдника. „Трудъ ужасный", писалъ Ивановъ отцу, „я отдаю даромъ и отдаляю себя отъ личнаго съ вами свиданія еще на четыре года. Но я не могъ сдѣлать иначе... Впрочемъ... захотите меня выкликнуть отсюда, оставлю все неоконченнымъ и поѣду". Чтобы предупредить, однако, этотъ шагъ со стороны отца, Ивановъ доба-

вляетъ: „Пусть продолжаютъ говорить, что собственно русскій не въ силахъ встать наравнѣ съ пришельцами, названными русскими по необходимости“. (Намекъ на К. Брюллова и Бруни.) Вся картина въ это время (1839 г.) уже выяснилась въ подмалевкѣ, и художникъ былъ, повидимому, ею доволенъ и находилъ, что все на ней гораздо лучше прежнихъ этюдовъ и эскизовъ. Страстное желаніе довести во что бы то ни стало до конца удачно начатый трудъ охватило Иванова: „Ахъ, только въ Римѣ и поработать“, пишетъ онъ. „Третьяго дня приснилось, будто бы, по необходимости, собираюсь въ Петербургъ: лихорадка, плачъ и какъ будто даже отсутствіе ума меня совершенно охватили. Но нѣтъ, нѣтъ, это сонъ, забудемте о немъ“. Лѣтомъ того же 1839 года Ивановъ снова посѣтилъ Венецію, чтобы „разгадать общій тонъ картины“, а въ 1840 году онъ собирается въ Перуджію наблюдать купающихся, въ Мизу на религіозное празднество, въ Синигалью на ярмарку, чтобы присмотрѣться къ богомольцамъ и къ лицамъ съ азіатскими чертами, странствуетъ въ горахъ около Рима, чтобы написать этюды для воды и первопланныхъ камней въ картинѣ. Но въ душѣ Иванова уже рождается первое сомнѣніе. „Картина подвигается тихо“, пишетъ онъ Гоголю „довольно часто мнѣ приходитъ мысль, что затѣянный трудъ мнѣ не по силамъ“. Тѣмъ не менѣе картина въ это время, по его словамъ, „зашла за половину дѣла“. Но уже въ 1841 году Ивановъ долженъ былъ сознаться, что не успѣетъ окончить картины къ назначенному сроку. Снова обращается Ивановъ къ Обществу поощренія художниковъ и, извѣщая „высокихъ покровителей своихъ“ о приближеніи его „паденія“, проситъ хлопотать предъ Наслѣдникомъ о продленіи содержанія еще на три года, и „тогда уже навѣрное будетъ совершено „Явленіе въ міръ Мессіи“. Если Общество откажется помочь ему, то онъ про-

ситъ „рѣшить его бѣдственное положеніе и выслать ему денегъ на обратный путь“. Общество поощренія художниковъ предложило ему „въ видѣ отдыха отъ большой картины и легкаго упражненія кисти“ писать картины меньшихъ размѣровъ, для лотерей Общества. „Да какое это легкое упражненіе, — у меня его совсѣмъ нѣтъ“... восклицаетъ негодующій художникъ. „....Я бы послалъ имъ чертежъ съ предложеніемъ написать для нихъ картину, — тотъ моментъ, когда распятый Христосъ, на испросъ утолить жажду, получаетъ въ уста губку, наполненную горчицей“. Съ тѣхъ поръ наступаетъ самый тягостный періодъ въ жизни Иванова. Онъ постоянно вынужденъ изыскивать пути для полученія субсидій. Обыкновенно онъ ходатайствуетъ сразу черезъ нѣсколькихъ вліятельныхъ лицъ, въ надеждѣ возбудить къ себѣ сочувствіе хотя бы одного изъ нихъ. Каждый разъ онъ увѣряетъ при этомъ, что еще три года, и картина будетъ имъ окончена. Иногда Ивановъ позволялъ себѣ даже нѣсколько хитрить и преувеличивать свою нужду передъ людьми, къ которымъ обращался за помощью. „Это тоже одинъ изъ монументовъ татарскаго ига“, сознается онъ по поводу такого способа дѣйствій. Отъ 1841 по 1848 годъ Ивановъ получилъ отъ Наслѣдника Престола 2500 руб. (въ 1842 г.) и вторично 3000 руб. асс. (въ 1847 г. по ходатайству Жуковскаго); отъ Общества поощренія художниковъ заимообразно 2800 руб.; отъ Императора Николая 1500 руб. (въ 1843 г.), какъ плату за картину „Христосъ и Магдалина“; послѣ посѣщенія Государемъ мастерской Иванова въ Римѣ (въ 1845 г.) еще 5500 руб. (по ходатайству архитектора К. А. Тона) и 1500 р. (по представленію президента Академіи, принца Лейхтенбергскаго). Кромѣ этихъ суммъ, Ивановъ получалъ еще два раза заимообразно суммы, собранныя среди частныхъ лицъ его друзьями въ Петербургѣ и

Москвѣ. Несмотря на то, что Ивановъ былъ болѣе чѣмъ скроменъ въ своихъ расходахъ на столъ и одежду и только изрѣдка позволялъ пріобрѣтать себѣ дорогія научныя изданія по археологіи и исторіи искусства, этихъ денегъ едва могло хватить, такъ какъ жизнь въ Римѣ и расходы на натурщиковъ обходились около 3000 руб. асс. въ годъ (изъ нихъ 1000 руб. Ивановъ уплачивалъ за мастерскую). Въ 1848 г. умеръ отецъ Иванова, и онъ получилъ въ наслѣдство небольшую сумму, которая вмѣстѣ съ 5000 руб., полученными отъ К. Т. Солдатенкова за большой эскизъ къ картинѣ [1]), позволила ему прожить, хотя и въ постоянной нуждѣ, еще нѣсколько лѣтъ въ Римѣ. Два года (отъ 1841—1843 г.) Ивановъ совсѣмъ не работалъ надъ картиной по болѣзни глазъ, да и послѣ выздоровленія ему разрѣшено было работать не болѣе 8 часовъ въ день. Въ 1845 г. онъ три мѣсяца проработалъ надъ эскизомъ образа „Воскресенія Христова", для Московскаго храма Спасителя, повѣривъ обѣщаніямъ строителя храма Тона. Но когда эскизъ образа былъ готовъ, заказъ былъ неожиданно переданъ К. Брюллову. Этотъ акварельный эскизъ „Воскресенія Христова", — одно изъ самыхъ замѣчательныхъ произведеній Иванова, въ которомъ онъ сумѣлъ, оставшись вѣрнымъ иконописной композиціи, соединить красоту формъ съ глубиною настроенія въ духѣ русскаго православія, — находится теперь въ Румянцевскомъ музеѣ, среди рисунковъ художника. Непріятности, душевныя волненія и болѣзненныя состоянія, тянувшіяся часто по нѣскольку мѣсяцевъ, также замедляли ходъ работы. Тяжелое нравственное чувство испытывалъ художникъ, принужденный постоянно придумывать новые пути, чтобы добыть денегъ

---

[1]) Это былъ тотъ первый опытъ съ фигурами въ треть величины (см. стран. 29), который художникъ обратилъ въ эскизъ, когда началъ писать картину на большомъ холстѣ. Теперь этотъ эскизъ находится въ Румянцевской галлереѣ.

и довести до конца свою задачу. Онъ давно принесъ ей въ жертву самолюбіе, но возрастающее недовѣріе толпы къ постояннымъ обѣщаніямъ его окончить картину въ теченіе ближайшихъ трехъ лѣтъ вызывало въ немъ чувство оскорбленія и страданія. „Смотря въ мою даль“, пишетъ онъ, „я замѣчаю странную силу невѣждъ, готовыхъ попустить меня въ жертву крайней нищеты и уничиженія... Я грустенъ, — это потому, что, при всей моей ежедневной дѣятельности, люди приближаются ко мнѣ, видятъ во мнѣ бездѣйствіе, даже покушаются придумывать способы, чтобы возбудить меня къ дѣятельности — это обиднѣе насильства невѣжественнаго властелина. Вытаскивать глубокія тайны изъ моей души въ оправданіе — значило бы истощать силы... а между тѣмъ, истощая свои силы на это, болѣе ослабѣваешь, чѣмъ на самой работѣ“. Въ декабрѣ 1845 года Императоръ Николай, прибывъ въ Римъ, посѣтилъ студію Иванова. Это посѣщеніе оживило упавшаго духомъ художника. „Эта минута“, пишетъ Ивановъ, „была самая высокая въ моей земной жизни, я внутренно укрѣплялся молитвой, и вотъ — Царь. Онъ раскрылъ во мнѣ чувство, которое до его пріѣзда, я совсѣмъ не зналъ, — чувство моей собственной значимости, которое такъ сильно меня занимаетъ...“ При выдачѣ назначенныхъ ему Государемъ денегъ, съ него взята была подписка, что онъ обязуется въ годичный срокъ окончить свою картину. При этомъ генералъ-маіору Килю, начальнику русскихъ художниковъ въ Римѣ, поручено было наблюдать за его работой; но Ивановъ, возмущенный притязаніями Киля, котораго онъ глубоко презиралъ, наотрѣзъ отказался принять его, подъ предлогомъ, что всякаго рода посѣщенія останавливаютъ ходъ его работъ и мѣшаютъ ему выполнить волю государя. Только благодаря ходатайству

извѣстной А. О. Смирновой[1]), это обязательство о годичномъ срокѣ было снято впослѣдствіи съ художника. По поводу пріѣзда Государя въ Римъ Ивановымъ была составлена для представленія Государю программа заказовъ русскимъ художникамъ въ Италіи. Одинъ изъ нихъ, оставшись недоволенъ предназначеннымъ ему заказомъ, публично набросился съ грубой бранью на Иванова, какъ автора проекта. Съ тѣхъ поръ глубоко оскорбленный Ивановъ началъ удаляться отъ русскаго общества и запираться отъ всѣхъ въ своей студіи. Постепенно онъ старается все больше избѣгать людей, и становится похожимъ на затворника. Въ 1847 году появилась статья Гоголя объ Ивановѣ, написанная съ цѣлью вызвать вниманіе и сочувствіе русскаго общества къ великому художнику и его замѣчательной картинѣ. Но въ душѣ самого художника уже назрѣвалъ въ это время важный внутренній переворотъ.

Осенью 1847 года Ивановъ снова посѣтилъ сѣверъ Италіи. Ярко запечатлѣлись въ его памяти народное волненіе, свидѣтелемъ котораго онъ былъ въ Ливорно, свободные порядки и „самостоятельное чувство Сардиніи“, смѣнившееся „удушливыми вздохами Ломбардіи“ при переѣздѣ черезъ „шпіонскую границу“, усѣянную „желтыми будками съ черными полосами“. Потрясенія революціи 1848 года, охватившей Италію и всю Европу, осада Рима французами въ 1849 году, пораженіе республиканцевъ и побѣда папы и клерикаловъ также глубоко взволновали художника. Онъ откладываетъ въ сторону Библію, внимательнымъ изученіемъ которой былъ занятъ въ теченіе послѣднихъ лѣтъ, и отдается чтенію книгъ о современныхъ вопросахъ, о новыхъ идеалахъ и стремленіяхъ человѣчества. „Не заботьтесь о доста-

[1]) Благодаря вліянію Гоголя, А. О. Смирнова относилась очень сочувственно къ Иванову. „Зачѣмъ у меня нѣтъ денегъ“, пишетъ она къ Гоголю, „я такъ люблю Иванова и такъ дорожу его картиной“.

вленіи мнѣ Библіи“, пишетъ онъ профессору Ѳ. В. Чижову, „право, некогда и того прочесть, что подлѣ меня лежитъ, и что, во-первыхъ, нужно“. Ивановъ видитъ, какъ колеблется власть и прежде ненавистныхъ ему чиновниковъ надъ свободною человѣческой душою, какъ рушатся прежнія ветхія формы общественной, умственной и религіозно-нравственной жизни. „Старозавѣтные люди“, пишетъ Ивановъ въ 1849 году, „дѣятельны казнить и опустошать, и не способны споспѣшествовать успѣхамъ другихъ“. По его мнѣнію, „законные помощники царскіе должны защищать своимъ покровительствомъ подданныхъ отъ подлѣйшаго чиновничества, насъ на каждомъ шагу угнетающаго“. „Образованность Запада“, пишетъ онъ Чижову, „вмѣстѣ съ формой ихъ религіи, находится въ самомъ трудномъ положеніи. Этотъ любопытный ихъ кризисъ, конечно, никому не будетъ такъ полезенъ, какъ русскимъ, которымъ суждено притти послѣднимъ на поприще духовнаго своего развитія и завершить все спокойно, здравой критикой...“ Съ свойственной ему душевной глубиной, Ивановъ отдается этой критикѣ, прежде чѣмъ вернуться къ обычной работѣ. Проведя 18 лѣтъ за границей, вступая часто въ очень близкія отношенія съ лучшими представителями русскаго и западнаго просвѣщенія, Ивановъ далеко ушелъ въ своемъ развитіи отъ того наивнаго стремившагося къ свѣту юноши, который нѣкогда съ благоговѣніемъ внималъ совѣтамъ Рабуса. Онъ много передумалъ и прочелъ, развилъ свой умъ и пріобрѣлъ большія знанія, занимаясь по исторіи и археологіи Востока дома и въ Прусскомъ археологическомъ институтѣ въ Римѣ. Критическій пересмотръ стараго и новаго, предпринятый Ивановымъ, не могъ не задѣть его собственныхъ старозавѣтныхъ взглядовъ и вѣрованій; онъ увидалъ ихъ несоотвѣтствіе съ обновляющейся жизнью. Прошлое съ его стремленіями,

ошибками и порою нравственнымъ паденіемъ кажется ему теперь тяжелыми веригами, мѣшающими слиться съ новой жизнью. „Мы... живемъ“, пишетъ Ивановъ, „въ эпоху приготовленія для человѣчества лучшей жизни. Слѣдовательно, всѣ мерзости отъ прошлыхъ временъ мы должны взять на себя, и въ исправности представить обществу — каждый свое поприще, и за прошедшія наши пакости не смѣть и ждать, подъ конецъ жизни нашей, отрадныхъ результатовъ: они будутъ гораздо впереди, со слѣдующими поколѣніями. Итакъ, впередъ!“ Признать свои ошибки и освободить отъ нихъ („въ исправности представить“) свое поприще, подъ которымъ въ этомъ случаѣ Ивановъ въ частности, вѣроятно, разумѣлъ свою картину, — такова теперь его ближайшая задача. Но болѣе всего волновалъ Иванова вопросъ, изъ-за котораго, повидимому, и была предпринята вся эта духовная работа. Намекая на пережитой имъ внутренній процессъ, Ивановъ пишетъ Гоголю въ 1851 г.: „Все, что Вы разумѣли о моихъ страданіяхъ, написавъ статью обо мнѣ, составляетъ, можетъ быть, четвертую долю того, что случилось послѣ, — такъ что, выражаясь языкомъ переходнаго человѣка, я уже начинаю чувствовать какія-то права на художническую самостоятельность, — и можетъ ли что быть этого справедливѣе. Вѣдь мы уже подходимъ мало-по-малу къ послѣднему вопросу: быть ли живописи, или не быть“. Итакъ, положеніе искусства въ обновленномъ мірѣ — вотъ вопросъ, въ концѣ концовъ болѣе всего занимающій Иванова. Какъ всѣ вдумчивые люди, привыкшіе жить и дѣйствовать на основѣ извѣстнаго міросозерцанія, Ивановъ могъ работать и творить, только разрѣшивъ этотъ главный для него вопросъ и установивъ новыя основы своего духовнаго міра. Эти новые взгляды и рѣшенія Иванова выяснились постепенно. Изъ одного его письма, относящагося въ 1850 г., можно заключить,

что онъ считаетъ необходимымъ для современнаго художника „уработать свой характеръ подъ стать наступившей эпохѣ нашего времени“. Въ 1851 г. онъ жаждетъ цознакомиться съ „Жизнью Христа“ Штрауса и усиленно хлопочетъ добыть „эту важную книгу“. Прошло еще нѣсколько лѣтъ, пока Ивановъ далъ себѣ отвѣтъ и на главный для него вопросъ о положеніи искусства. Онъ приходитъ къ убѣжденію, что искусство сохранитъ свое значеніе и въ новой жизни, но характеръ его долженъ измѣниться. Въ 1857 г. Ивановъ пишетъ А. И. Герцену: „Слѣдя за современными успѣхами, я не могу не замѣтить, что мое искусство живописи должно получить новое направленіе и, полагая, что нигдѣ столько не могу зачерпнуть разъясненій мыслей моихъ, какъ въ разговорѣ съ Вами,... — я рѣшаюсь пріѣхать въ Лондонъ отъ 3-го до 10-го сентября... Самый любопытный вопросъ — какъ думаетъ объ этомъ Мацзини. Почему и просилъ бы Васъ покорнѣйше свести меня съ нимъ во время пребыванія моего въ Лондонѣ“. По словамъ Герцена, Ивановъ при свиданіи съ нимъ жаловался, что утратилъ ту религіозную вѣру, которая облегчала ему жизнь и работу. „Миръ души разстроился, сыщите мнѣ выходъ, укажите идеалы“, говорилъ онъ Герцену: „Событія, которыми мы были окружены, навели меня на рядъ мыслей, отъ которыхъ я не могъ больше отдѣлаться, годы цѣлые занимали онѣ меня, и когда онѣ начали становиться яснѣй, я увидѣлъ, что въ душѣ нѣтъ больше вѣры. Я мучусь о томъ, что не могу формулировать искусствомъ, не могу воплотить мое новое воззрѣніе, а... писать безъ вѣры религіозныя картины — это безнравственно, это грѣшно“. Годомъ позже онъ пишетъ брату: „Ты дорожишь римской жизнью; тутъ проведена юность съ привѣтливымъ говоромъ молодыхъ дѣвицъ, нашихъ знакомыхъ; все это — съ прекрасной природой, съ пріобрѣтеніемъ знаній въ

безпечной жизни, дѣлаетъ что-то такое неразвязное, что, кажется, шагу не хочется выступить изъ этого міра. Да вѣдь цѣль-то жизни искусства теперь другого уже требуетъ. Хорошо, если можно соединить и то и другое. Да вѣдь это въ сію минуту нельзя... Вѣдь надобно же, наконецъ, выяснить, что трафаретные, или академическіе иконостасы съ картинками тоже составляютъ гниль нашего времени и служатъ къ истребленію человѣческихъ способностей, въ особенности русскихъ, какъ еще болѣе всѣхъ сохранившихъ свѣжесть силъ". По поводу мнѣній римлянъ о его картинѣ, Ивановъ пишетъ, что оцѣнить ее могутъ болѣе всего художники, потому что онъ „желалъ въ ней показать, до какой степени русскій понимаетъ итальянскую школу... Что касается до публики, то ея требованія ушли дальше, отвѣты на которыя разрѣшатся впослѣдствіи. Требуютъ портрета мѣстности дѣйствія, спрашиваютъ о крестѣ въ рукѣ Іоанна Крестителя и т. д., — однимъ словомъ, не довольствуясь одной школой у новѣйшаго художника, хотятъ живого воскресенія древняго міра со всѣми доказательствами послѣднихъ результатовъ учености. Эти вопросы могутъ ясно доказать, что искусство живописи должно процвѣсти въ самую высокую и послѣднюю степень, т.-е. увѣнчать всѣ усилія новѣйшихъ антикваріевъ и ученыхъ, — залогъ лестный для насъ въ особенности, русскихъ, не выступавшихъ еще на поприще и прозябавшихъ покамѣстъ въ оранжереѣ „Европейской нашей Академіи". Видимо, теперь и самъ Ивановъ, подобно публикѣ, о которой говоритъ, въ сущности уже не цѣнитъ въ своей картинѣ того, что нѣкогда считалъ столь важнымъ: той методы сравненія и сличенія этюдовъ, на которую ушло столько силъ и времени. Нечего и говорить, что картина утратила въ его глазахъ значеніе и въ идейномъ отношеніи. Теперь онъ смутно чувствовалъ, что этотъ холстъ-чу-

довище, поглотившій лучшія силы и годы его жизни, былъ печальнымъ недоразумѣніемъ, какъ и тѣ безцѣнныя жертвы, которыхъ онъ уже такъ много принесъ для осуществленія этого труда. Ивановъ, кажется, боялся самъ себѣ сознаться, что онъ готовъ возненавидѣть нѣкогда любимое дитя свое, и онъ съ упорствомъ продолжаетъ повторять, что картина составляетъ для него все, что при первой возможности онъ примется работать надъ ней, что она находится „у порога своего конца". Однако, уже въ 1848 году онъ писалъ: „Былъ періодъ въ моей жизни, когда подъ защитой неизвѣстности, созидалось у меня все любовію къ искусству, теперь нужно ждать другого — милосердія и терпѣнія общества". Еще въ 1850 г. онъ увѣряетъ себя, что скоро ужъ всему будетъ „развязка". Въ 1851 и 1852 гг. онъ ѣдетъ лѣтомъ въ Альбано, чтобы написать этюды для перваго плана картины. Въ 1853 г. онъ „всячески торопится окончить свой трудъ". Но въ 1855 г. Ивановъ оставляетъ совершенно работу надъ картиной. Онъ пишетъ, что чувствуетъ себя въ силахъ еще болѣе ее усовершенствовать, но находится при самыхъ послѣднихъ деньгахъ, которыхъ слишкомъ мало въ сравненіи съ издержками, необходимыми для этой цѣли; поэтому онъ занялся другимъ дѣломъ, по его мнѣнію, „гораздо важнѣйшимъ и не требующимъ большихъ издержекъ". Но нѣсколько мѣсяцевъ спустя онъ не считаетъ уже нужнымъ долѣе скрывать истину. „Мой трудъ — большая картина — болѣе и болѣе понижается въ глазахъ моихъ", пишетъ Ивановъ. Теперь онъ убѣдился, наконецъ, что легче было создать новое твореніе, чѣмъ исправить старый замыселъ, такъ тѣсно связанный съ самой сущностью его прежняго міросозерцанія. „Далеко ушли мы, живущіе въ 1855 году, въ мышленіяхъ нашихъ", замѣчаетъ онъ въ одномъ изъ своихъ …семъ, „тѣмъ, что передъ послѣдними рѣшеніями уче-

ности литературной основная мысль моей картины совсѣмъ почти теряется, и, такимъ образомъ, у меня едва достаетъ духу, чтобы болѣе совершенствовать ея исполненіе. Вы, можетъ быть, меня спросите, что же я извлекъ изъ послѣднихъ положеній литературной учености. Тутъ я могу едва назваться слабымъ ученикомъ, хотя и сдѣлалъ нѣсколько пробъ, какъ ее приспособить къ живописному дѣлу. Однимъ словомъ, я, какъ бы оставляя старый бытъ искусства, никакого еще не положилъ твердаго камня къ новому, и въ этомъ положеніи дѣлаюсь невольно переходнымъ художникомъ. Простите, можетъ быть, навелъ на Васъ грусть, почему желалъ бы скорѣе молчать, чѣмъ въ письмѣ сознаваться о своей незрѣлости". Уже гораздо болѣе увѣреннымъ и бодрымъ тономъ звучатъ слова Иванова, въ письмѣ 1858 г. къ брату: „Картина не есть послѣдняя станція, за которую надобно драться. Я за нее стоялъ крѣпко въ свое время и выдерживалъ всѣ бури, работалъ посреди ихъ и сдѣлалъ все, что требовала школа. Но школа только основаніе нашему дѣлу живописному, — языкъ, которымъ мы выражаемся. Нужно теперь учинить другую станцію нашего искусства — его могущество приспособить къ требованіямъ и времени, и настоящаго положенія Россіи. Вотъ за эту-то станцію нужно постоять"... Такъ опредѣляетъ, наконецъ, характеръ новаго искусства Ивановъ. Весь отдавшись своему „гораздо важнѣйшему дѣлу", о которомъ намъ еще придется говорить ниже, онъ примиряется теперь съ крушеніемъ основной идеи покинутаго имъ многолѣтняго труда и пытается себя утѣшить только тѣмъ соображеніемъ, что его картина все же сохраняетъ важное значеніе полезной школы для молодого поколѣнія современныхъ художниковъ.

Въ 1856 г. собственныя средства Иванова истощились, и онъ снова долженъ былъ войти въ долгъ. Въ

1857 г. мастерскую Иванова посѣтила вдовствущая Императрица Александра Θеодоровна. Вслѣдъ за тѣмъ Ивановъ открылъ мастерскую и для публики. Этотъ странный человѣкъ, запиравшійся отъ міра въ своей мастерской, и его картина, плодъ 20-лѣтняго труда, сильно возбудили любопытство римлянъ[1]). Люди всѣхъ сословій потянулись въ мастерскую Иванова. Споры о достоинствѣ картины, похвалы и порицанія знатоковъ были главной темой, волновавшей римлянъ въ эти дни, и общій интересъ къ судьбѣ художника оживился. Императрица дала Иванову средства на поѣздку въ Германію и Францію для излѣченія отъ усилившейся снова болѣзни глазъ. Напрасно убѣждали Иванова представить картину для оцѣнки въ Петербургъ, въ Академію Художествъ, или ѣхать съ ней въ Парижъ и Лондонъ показывать за деньги, — Ивановъ находилъ картину еще не вполнѣ законченной. Петербургъ внушалъ ему какой-то страхъ: онъ не вѣрилъ въ способность академиковъ понять его произведеніе, а показывать за деньги наотрѣзъ отказался. „Пусть купятъ картину и сами везутъ, куда хотятъ", говорилъ Ивановъ, — „это другое дѣло; тогда она уже не моя: пока она считается моей, я никуда ее не повезу-съ". Во время пребыванія въ Германіи Ивановъ исполнилъ давнишнее свое желаніе — лично видѣться съ Давидомъ Штраусомъ, чтобы поговорить съ нимъ о своихъ работахъ и услышать отъ него объясненіе нѣкоторыхъ мѣстъ изъ книги „Жизнь Христа". Тогда же познакомился онъ съ И. М. Сѣченовымъ и ѣздилъ къ Герцену въ Лондонъ (см. стран. 38). Осенью 1857 г. Ивановъ возвратился въ Римъ. Впечатлѣнія путешествія, встрѣчи и

---

[1]) Въ сущности Ивановъ работалъ надъ своей картиной около 12 лѣтъ (по мнѣнію М. П. Ковалевскаго, — даже 7 лѣтъ), если откинуть тѣ годы (отъ періода 1837—55 г.), когда по болѣзни, нравственному разстройству, или по другимъ причинамъ онъ совсѣмъ не могъ работать надъ ней.

бесѣды съ передовыми представителями новыхъ взглядовъ совершенно отвлекли Иванова отъ его картины. Въ его глазахъ она принадлежала теперь къ области пережитого, и онъ чувствовалъ себя не въ силахъ приступить къ ней еще разъ, чтобы придать ея тонамъ больше единства и гармоніи. Что это окончаніе было для него теперь немыслимо, видно изъ его же словъ, высказанныхъ еще въ 1844 г. „Еслибъ картина моя осталась навсегда неоконченной, то это все столько же было бы для меня горько, какъ если бы какая-нибудь деспотическая сила заставила меня окончить ее противъ моихъ правилъ и убѣжденій". Выражая эту мысль, Ивановъ, вѣроятно, и не думалъ, что она окажется правдивымъ предсказаніемъ. Теперь уже не было причинъ удерживать картину въ мастерской. Иванову, видимо, хотѣлось отъ нея освободиться, вслѣдствіе чего передъ нимъ, естественно, опять возникъ вопросъ объ отправленіи картины въ Петербургъ. Великая Княгиня Елена Павловна, посѣтивъ въ 1858 г. студію Иванова, предложила на свой счетъ отправить картину въ Петербургъ. „Пять лѣтъ прежде я предвидѣлъ, что картина не будетъ кончена", пишетъ брату Ивановъ, „но теперь на самомъ дѣлѣ за глаза мои я не отвѣчаю. Кромѣ же этого ни у кого не только денегъ нѣтъ, но и терпѣнія дожидаться; итакъ, я покоряюсь и беру на плечи крестъ".

Ивановъ рѣшилъ самъ сопровождать картину въ Петербургъ. Съ глубокою тоскою и тягостнымъ предчувствіемъ на сердцѣ покинулъ онъ на этотъ разъ Римъ, въ которомъ прожилъ 28 лѣтъ. Послѣ раздражающихъ хлопотъ и затрудненій, сопряженныхъ съ перевозкою громадной картины по таможнямъ и желѣзнымъ дорогамъ, Ивановъ прибылъ въ Киль, чтобы на казенномъ пароходѣ отправиться отсюда въ Петербургъ. Но здѣсь Ивановъ внезапно заболѣлъ сильнымъ кровотеченіемъ

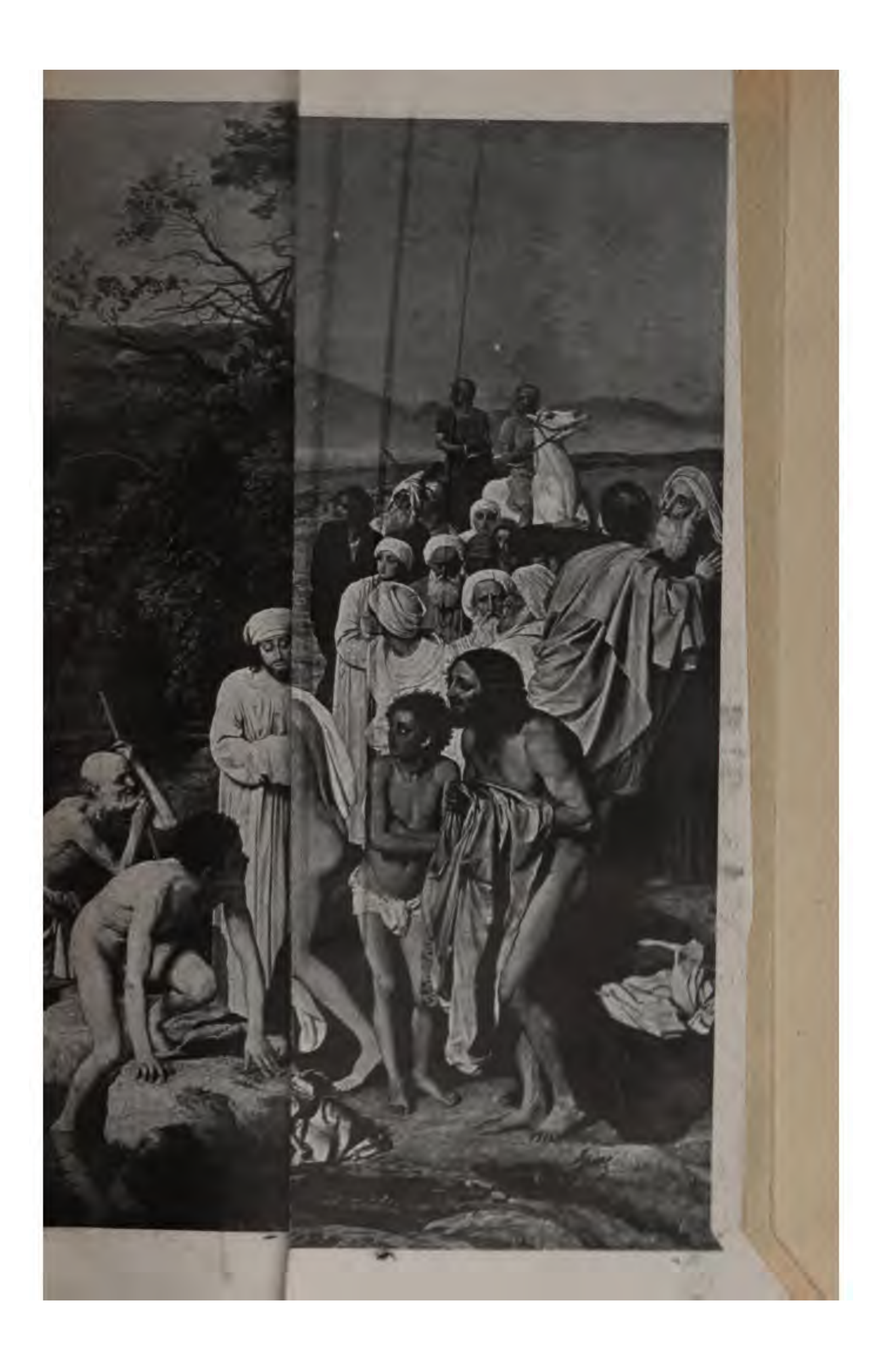
изъ носа и настолько ослабѣлъ, что не могъ ѣхать дальше. Пришлось направиться въ Берлинъ, гдѣ, благодаря уходу и заботамъ С. П. Боткина, силы его возстановились, такъ что путешествіе могло возобновиться. Въ маѣ 1858 года Ивановъ прибылъ въ Петербургъ. Его картина была выставлена въ Зимнемъ дворцѣ, гдѣ ее смотрѣлъ Государь, а затѣмъ она вмѣстѣ со всѣми этюдами и эскизами была помѣщена въ Академіи Художествъ, чтобы дать возможность ознакомиться съ ней публикѣ.

Въ своей статьѣ 1847 г.: „Историческій Живописецъ Ивановъ“ Гоголь превосходно выразилъ и содержаніе картины и чувства, которыя хотѣлъ изобразить въ ней самъ Ивановъ. „Картина изображаетъ пустыню на берегу Іордана“, пишетъ Гоголь. „Всѣхъ виднѣе Іоаннъ Креститель, проповѣдующій и крестящій во имя Того, Котораго еще никто не видалъ изъ народа. Его обступаетъ толпа нагихъ и раздѣвающихся, одѣвающихся и одѣтыхъ, выходящихъ изъ водъ и готовыхъ погрузиться въ воды; въ толпѣ этой стоятъ и будущіе ученики Самого Спасителя. Все, отправляя свои различныя тѣлесныя движенія, устремляется внутреннимъ ухомъ къ рѣчамъ пророка, какъ бы схватывая изъ устъ его каждое слово и выражая на лицахъ различныя чувства: на однихъ уже полная вѣра, на другихъ еще сомнѣніе; третьи уже колеблются; четвертые понурили головы въ сокрушеніи и покаяніи; есть и такіе, на которыхъ видна еще кора и безчувственность сердечная. Въ это самое время, когда все движется такими различными движеніями, показывается вдали Тотъ самый, во имя Котораго уже совершилось крещеніе—и здѣсь настоящая минута картины. Предтеча взятъ именно въ тотъ мигъ, когда, указавши на Спасителя перстомъ, произноситъ: „Се Агнецъ, вземляй грѣхи міра“. И вся толпа, не оставляя выраженія лицъ своихъ, устремляется или гла-

вомъ, или мыслью къ Тому, на Котораго указалъ пророкъ. Сверхъ прежнихъ, не успѣвшихъ сбѣжать съ лицъ, впечатлѣній, пробѣгаютъ по всѣмъ лицамъ новыя впечатлѣнія. Чуднымъ свѣтомъ освѣтились лица передовыхъ избранныхъ, тогда какъ другіе стараются еще войти въ смыслъ непонятныхъ словъ, неудомѣвая, какъ можетъ одинъ взять на себя грѣхи всего міра, а третьи сомнительно колеблютъ головой, говоря: „отъ Назарета пророкъ не приходитъ". А Онъ, въ небесномъ спокойствіи и чудномъ отдаленіи, тихою и твердою стопою уже приближается къ людямъ".

Нѣтъ сомнѣнія, что при первомъ впечатлѣніи „Явленіе Мессіи Народу" (въ Румянц. Муз., рис. 3) не захватывало зрителей, и силой выраженія во многомъ уступало описанію Гоголя. Непосредственная сила вдохновенія была подавлена въ картинѣ сложной методической работой ума. Уравновѣшенная строго композиція въ духѣ прежняго академизма не производила впечатлѣнія случайной многолюдной толпы. По колориту картина распадалась на три части, чуждыя другъ другу (средина, правая и лѣвая стороны). Жесткіе, мѣстами рыжеватые, тона и замученный характеръ техники непріятно поражали не однихъ поклонниковъ эффектной кисти Брюллова. Но кто разъ далъ себѣ трудъ внимательно остановиться на главныхъ образахъ картины, тотъ невольно возвращался къ ней и надолго, забывъ объ окружающемъ, уходилъ въ созерцаніе этихъ образовъ, пораженный глубиною мысли художника, смѣлыми чертами реализма, правдою и цѣльностью характеровъ, соотвѣтствіемъ душевнаго внутренняго міра съ внѣшнимъ видомъ человѣка. Креститель — типъ аскета, всегда живущаго въ экстазѣ, съ блѣднымъ лицомъ, съ воспаленными глазами, съ черной волною волосъ, освѣщенныхъ зелеными рефлексами листвы; аристократически изящный и нѣжный Іоаннъ (налѣво за Крести-

телемъ), съ женственнымъ движеніемъ рукъ, съ лицомъ, въ которомъ типъ семита облагороженъ красотою эллинизма; дальше два апостола — одинъ страстный, впечатлительный и, судя по повороту головы и напряженію въ лицѣ, глуховатый, другой — исполненный наивной и благочестивой вѣры простого рыбака (Андрей?), а за ними человѣкъ въ свѣтлозеленомъ одѣяніи (Наѳанаилъ?), прообразъ поэтическаго духа Гейне, съ типичными еврейскими чертами, подернутыми дымкой грусти, смягчающей улыбку недовѣрія на тонкихъ губахъ, еще дальше (влѣво) высохшій старикъ, радостно внимающій вѣсти обновленія, прозвучавшей, наконецъ, истомленной ожиданіемъ душѣ, рядомъ съ нимъ фигура окрестившагося юноши (его внука, по мысли автора), привлекающая глазъ молодою свѣжестью превосходно написаннаго тѣла, а подъ ними ярко испещренныя разноцвѣтнымъ отраженіемъ струящіяся воды Іордана, — вся эта часть картины (начиная отъ Крестителя, налѣво) представляетъ удивительно продуманное сочетаніе исключительныхъ по мѣткости и глубинѣ характеристикъ. Направо отъ Крестителя обнаженный человѣкъ съ сѣдою головою, выхоленнымъ тѣломъ, сидящій на землѣ, — одна изъ самыхъ замѣчательныхъ по исполненію фигуръ; — старикъ приготовился надѣть свой хитонъ, но, увлеченный рѣчью пророка, онъ приглашаетъ къ вниманію своего раба. Послѣдній видѣнъ рядомъ; онъ собирается поднять съ земли одежды господина, его шея перевязана веревкой, а голова обращена къ Крестителю, и улыбка сочувствія и радости уже появилась на его грубоватомъ лицѣ, привыкшемъ больше къ выраженію страданія. За ними видны нѣсколько характерныхъ еврейскихъ лицъ, вперившихъ взоры въ Мессію и выражающихъ различные оттѣнки душевнаго волненія. Изященъ и исполненъ жизни и движенія въ этой средней группѣ юноша, который, обернувшись съ жаднымъ



вниманіемъ къ Мессіи, помогаетъ встать съ колѣнъ дряхлому отцу. Справа отъ раба видна особенно красивая по краскамъ фигура нагого юноши, съ нѣжно-розовымъ выхоленнымъ тѣломъ и локонами рыжихъ волосъ, образующая переходъ къ лѣвой сторонѣ картины. Здѣсь находятся двѣ замѣчательныхъ по мѣткости и правдѣ наблюденія нагія дрожащія фигуры сына и отца — достойные соперники подобной же фигуры въ одной изъ фресокъ Мазаччо. Они, повидимому, долго пробыли въ водѣ; въ ихъ смуглыхъ лицахъ и тѣлахъ есть много родственнаго сходства. Отецъ спѣшитъ надѣть хитонъ, и добродушною улыбкою радости отвѣчаетъ на слова Крестителя; курчавый мальчикъ, съ умнымъ взоромъ и лицомъ, внимаетъ также юною душой призыву проповѣдника. Надъ ними видны фарисеи и левиты, съ выраженіемъ злой ироніи или напряженнаго вниманія, усиленнаго недовѣріемъ; женщины, глубоко въ душѣ переживающія страстныя слова Предтечи, и воины, съ живымъ вниманіемъ обернувшіеся на Мессію. Особенно замѣтенъ въ этой группѣ (справа надъ послѣднею нагой фигурой) назорей въ плащѣ, съ волосами, заплетенными въ косы, обвитыя вокругъ головы. Возбужденный появленіемъ Мессіи, онъ тщетно старается разсѣять недовѣріе сѣдого фарисея, съ сухими острыми чертами лица. А Христосъ уже шествуетъ спокойно по вершинѣ прибрежнаго холма, — въ сравненіи съ мощной, величавой фигурой Іоанна скромный, но внутренно еще болѣе возвышенный образъ, смягченный отдаленіемъ, но выдѣляющійся ясно на фонѣ „утренняго испаренія земли“. Дальше за холмомъ виднѣются оливковыя рощи и кое-гдѣ бѣлѣющія зданія города среди стройныхъ кипарисовъ; вдали блеститъ рѣка; равнина замыкается цѣпями синеватыхъ горъ, а надъ ними, становясь темнѣй къ зениту, синѣетъ пологъ неба.

Ивановъ *выяснилъ* уже давно самъ для себя значеніе

своего произведенія, и отрицательные отзывы не могли поколебать въ немъ увѣренности въ выдающихся достоинствахъ его труда. Но онъ видѣлъ, что его картина опоздала, что его религіозная тема не могла затронуть живо сторонниковъ новыхъ взглядовъ, и въ частности передовыхъ людей въ русскомъ обществѣ конца 50-хъ годовъ, увлеченныхъ реалистическимъ теченіемъ и общественными интересами. Его произведеніе создало ему извѣстность, но она совсѣмъ не была похожа на громкую славу русскаго художника, побѣдителя въ состязаніи талантовъ всего міра, о которой нѣкогда мечталъ Ивановъ. Его часто можно было видѣть на выставкѣ. Скромный, молчаливый, онъ бродилъ среди своихъ этюдовъ, прислушиваясь къ отзывамъ зрителей. Ивановъ видимо страдалъ душою. Придя однажды рано утромъ, онъ сѣлъ передъ картиной и, задумавшись, началъ говорить: „тяжело мнѣ разстаться съ своимъ дѣтищемъ; я бы многое хотѣлъ еще поработать; что же изъ этого, что меня упрекаютъ въ сходствѣ моего раба съ „Точильщикомъ“ [1]), если бы серіознѣе вглядѣлись, то нашли бы еще кое-что, похожее на другихъ. Искусство прошлое, всегда будетъ и должно имѣть вліяніе на художника“. Неизвѣстность относительно дальнѣйшей судьбы картины также сильно тревожила художника. Ходили слухи, что картину пріобрѣтаетъ Государь и что художникъ получитъ 30.000 руб. вознагражденія. Въ связи съ своими новыми работами, Ивановъ думалъ осуществить свою давнишнюю мечту о поѣздкѣ въ Палестину. Наконецъ, онъ узналъ, что получитъ за картину 10.000 руб. единовременно и 2000 руб. ежегодной пенсіи. Черезъ три дня Ивановъ поѣхалъ въ Петергофъ, чтобы заявить о своемъ согласіи. Здѣсь ему сказали, что окончательный отвѣтъ онъ

---

[1]) Античная статуя во Флоренціи.

узнаетъ у министра Двора. Измученный тревожнымъ ожиданіемъ, Ивановъ упалъ духомъ и утратилъ всякую надежду на благопріятный исходъ. Возвратившись къ себѣ домой изъ Петергофа, онъ вечеромъ въ тотъ же день почувствовалъ себя дурно; то былъ припадокъ холеры, отъ которой онъ черезъ три дня скончался (3 іюля 1858 г.).

Вскорѣ послѣ его смерти картина была пріобрѣтена за 15.000 руб. и впослѣдствіи подарена Государемъ Румянцевскому музею. Ивановъ умеръ съ тягостнымъ сознаніемъ неудачи и обманутыхъ надеждъ, не воспользовавшись даже матеріальною наградой за многолѣтній трудъ, похожій болѣе на подвигъ. Такъ въ послѣдній разъ судьба посмѣялась надъ Ивановымъ. Но онъ былъ неправъ, признавая за своей картиной лишь значеніе художественной школы. Содержаніе ея не отвѣчало, правда, интересамъ современнаго общества, но къ ней въ сущности была неприложима мѣрка современности, такъ какъ ея главная идея имѣла вѣчное непреходящее значеніе. Въ частности эта идея носила глубоко-національный и народный характеръ. Мысль о явленіи Христа, какъ идеала высшей истины, правды и любви передъ истомленнымъ жаждой обновленія міромъ особенно близка духу русскаго религіознаго чувства, не чужда она и творчеству лучшихъ русскихъ писателей. Ту же мысль выражаетъ „Христова Ночь", сказка Щедрина, или разсказъ Мармеладова въ „Преступленіи и Наказаніи" Достоевскаго. Глубоко національно и отношеніе художника къ своей темѣ. Возвышенно-серіозный характеръ всего изображенія, стремленіе къ исторической правдѣ, реализму, объективности — все это типично для чисто русскаго творческаго генія. Нигдѣ не проявилъ его Ивановъ съ такою глубиной и силой, какъ въ созданномъ имъ образѣ Мессіи. Христосъ Иванова некрасивъ и не оча-

ровываетъ взора сразу. Онъ скорѣе справедливъ, чѣмъ добръ, но въ справедливости Его заключена и доброта; вѣрнѣе, Онъ объединяетъ ихъ въ Себѣ, какъ много передумавшій и пережившій человѣкъ. Его лицо хранитъ слѣды душевнаго страданія, перенесеннаго въ пустынѣ. Онъ идетъ сознательно, готовый на свое служеніе. Отъ всей Его фигуры вѣетъ чѣмъ-то твердымъ и спокойнымъ, какъ ясно и непоколебимо то ученіе, которое несетъ Онъ людямъ изъ пустыни. Онъ еще далеко, но слился уже сердцемъ съ этою толпою. Есть что-то непостижимо совершенное въ торжественной простотѣ Его фигуры, въ гармоніи и ясности всѣхъ линій, въ ихъ сочетаніи съ воздушной тѣнью, бѣгущей по землѣ[1]). Такъ выполнилъ Ивановъ обѣщаніе, данное В. А. Жуковскому въ 1847 году. „Я надѣюсь“, пишетъ онъ поэту, „самымъ дѣломъ убѣдить Васъ, что способенъ изъ житейскаго простого быта вознестись до изображенія Богочеловѣка“. Только русскій человѣкъ въ въ состояніи оцѣнить вполнѣ въ Христѣ Иванова эту внутреннюю глубину идеализма въ союзѣ съ этой величайшей простотой и правдой. Для того, кто разъ проникся красотою такого сочетанія, образъ, созданный Ивановымъ, навсегда останется лучшимъ выраженіемъ Христа въ искусствѣ XIX вѣка. Одного этого образа уже достаточно, чтобы оцѣнить великое значеніе творчества Иванова. Въ его лицѣ русское искусство впервые попыталось разрѣшить въ глубоко національномъ духѣ общечеловѣческую міровую тему. И того, что удалось Иванову сдѣлать въ этомъ отношеніи въ его картинѣ, уже было бы довольно для его безсмертной славы.

---

[1]) Лучшій этюдъ Христа Иванова принадлежитъ М. П. Боткину въ Петербургѣ. Въ Румянц. Муз. есть превосходная копія съ этого этюда, исполненная Михайловымъ. Нѣсколько этюдовъ его лица и фигуры находятся въ Румянцевской и Третьяковской Галлереяхъ и въ частныхъ собраніяхъ.

Но связывая свою славу только съ этою картиной, Ивановъ снова ошибался. Чтобы оцѣнить вполнѣ генiй и значенiе Иванова, необходимо познакомиться съ его рисунками къ Ветхому и Новому Завѣту. Еще въ 1848 г. Ивановъ пишетъ: „О будущихъ своихъ предпрiятiяхъ говорить было бы неблагоразумно: всякая идея тогда только и сильна, когда еще не выдана на словахъ“. Этимъ новымъ предпрiятiемъ, къ которому онъ приступилъ съ 1848 года, и были его рисунки къ Библiи. Ихъ то онъ и называетъ „гораздо важнѣйшимъ дѣломъ“ въ 1855 году, когда онъ исключительно отдался сочиненiю этихъ композицiй; ими онъ былъ занятъ еще въ годъ своей смерти; для нихъ же, очевидно, онъ думалъ совершить поѣздку въ Палестину, на деньги, вырученныя за картину. Съ обычной своей склонностью къ широкимъ художественнымъ замысламъ, онъ, работая надъ этими рисунками, лелѣялъ грандiозную мечту. Эти рисунки были предназначены лишь служить эскизами для изображенiй изъ жизни Христа, которыя, по мысли художника, должны быть исполнены на стѣнахъ въ особомъ посвященномъ этой цѣли зданiи. Конечно, это зданiе не могло быть церковью и, если его можно было назвать храмомъ, то только въ смыслѣ храма христiанства, понимаемаго широко и исторически, въ духѣ XIX вѣка. Надъ изображенiями жизни Христа предполагались меньшiя изображенiя, связанныя съ первыми или какъ наросшiя впослѣдствiи преданiя, или какъ ветхозавѣтные прообразы главныхъ евангельскихъ моментовъ, или какъ событiя, подобныя разсказаннымъ въ Евангелiи. Изображенiе рожденiя Христа Ивановъ думалъ даже окружить сценами рожденiя боговъ различныхъ миѳологiй, а также и рожденiя великихъ людей. Такимъ образомъ въ общемъ долженъ былъ создаться коло[illegible] циклъ изображенiй изъ жизни Христа и о[illegible] ней толкованiй, сопер-

ничать съ которымъ могли развѣ только фрески изъ Новаго Завѣта Джотто, которыми расписана капелла Maria dell'Arena въ Падуѣ. И по духу и по стилю эти эскизы рѣзко отличаются отъ прежнихъ работъ Иванова. Здѣсь художникъ творитъ уже вполнѣ самостоятельно. Впервые удалось ему здѣсь широко осуществить тѣ требованія, которыя онъ раньше предъявлялъ къ исторической живописи — соединить глубокія идеи и пониманіе сюжета въ современномъ духѣ съ антикварской точностью. Ивановъ изучилъ много сочиненій по археологіи Востока и въ теченіе долгихъ лѣтъ изучалъ подробно Библію въ полномъ французскомъ переводѣ съ еврейскаго и толкованія на нее протестантскихъ теологовъ, чтобы глубже проникнуться міросозерцаніемъ того народа и духомъ той страны, которые служили теперь предметомъ его изображеній. Хотя Ивановъ и жаловался Герцену, что утратилъ вѣру и не считаетъ себя нравственно въ правѣ писать религіозныя картины, это утвержденіе не стояло въ сущности въ противорѣчіи съ его новой задачей. Его рисунки не были религіозными картинами въ офиціальномъ смыслѣ, предназначенными для церквей, напротивъ, онъ хотѣлъ свободно понять и объяснить въ нихъ явленіе Христа съ помощью тѣхъ средствъ духовнаго развитія и научнаго познанія, которыми располагаютъ люди XIX вѣка. Онъ не предрѣшалъ вопроса о божественномъ или человѣческомъ началѣ въ личности Христа[1]), онъ старался лишь проникнуть въ духъ Св. Писанія и религіозныхъ представленій древняго еврейства, въ ихъ

[1]) Во всякомъ случаѣ попытки художниковъ изображать Христа въ банальномъ житейскомъ положеніи всегда вызывали рѣзкій протестъ Иванова. По поводу картины Овербека „Маленькій Христосъ-столяръ пилитъ въ присутствіи Іосифа и Маріи“ Ивановъ замѣчаетъ: „ну, ужъ эта католическая дичь въ пору тому, что „Христосъ мотетъ стружки изъ-подъ Іосифова станка“. Нельзя, нельзя такъ вольничать. Да и зачѣмъ?“

связи съ представленіями родственныхъ евреямъ народовъ древняго Востока, чтобъ изобразить событія Св. Писанія именно въ томъ видѣ, въ какомъ могли ихъ представлять себѣ сами іудеи, современники Христа. Цѣль Иванова была представить не церковное христіанство, а христіанство какимъ оно дѣйствительно было, въ той восточной обстановкѣ, съ которой оно связано глубокими корнями. Въ подобномъ пониманіи не было и признака модныхъ взглядовъ атеизма; напротивъ, оно было исполнено той всеобъемлющей широкой объективной правды, которая дается лишь глубиною историческаго изученія и инстинктивно постигается всякимъ истинно великимъ творческимъ геніемъ. Стоитъ посмотрѣть нѣсколько рисунковъ Иванова къ Библіи, чтобы фактъ возникновенія вѣры въ Богочеловѣка сдѣлался явленіемъ понятнымъ и естественнымъ. Всѣ эти черты показываютъ, что Ивановъ ошибался, думая, что безвозвратно потерялъ религіозность; онъ утратилъ только внѣшнюю религію, основанную на привычкахъ и преданіяхъ, но въ душѣ его незамѣтно для него жила все та же таинственная сила, побуждавшая его попрежнему искать высшую божественную истину, только въ новыхъ формахъ, больше отвѣчающихъ внутреннему міру освобожденнаго духовно человѣка. Такимъ образомъ, по существу своей натуры онъ по-прежнему остался исполненнымъ религіозной вѣры, но чѣмъ глубже и шире понималъ онъ духъ этой вѣры, тѣмъ и формы ея становились совершеннѣе и ближе къ объективной истинѣ. Лишь достигнувъ послѣ долгой борьбы такой внутренней самостоятельности человѣка и художника, Ивановъ могъ творить совершенно самобытно и оригинально. И онъ, дѣйствительно, сразу порываетъ свои послѣднія связи съ академическимъ искусствомъ, съ стилемъ итальянскихъ мастеровъ, и творитъ теперь свободно, не зная никакихъ стѣсненій и условностей, создавая невиданныя еще

формы, въ духѣ древняго Востока, полныя мистицизма и величія, красоты и силы въ сочетаніи красокъ, чрезвычайно выразительныя по рисунку, плѣняющія широтою и свободой исполненія. Изъ этихъ рисунковъ 169 болѣе законченныхъ были изданы въ краскахъ послѣ смерти Иванова Прусскимъ археологическимъ институтомъ въ Римѣ, послѣ чего всѣ оригиналы (258 рисунковъ), по завѣщанію брата Иванова, поступили въ Румянцевскій музей. Большая часть рисунковъ относится къ Новому Завѣту. Отдѣльные листы можно подобрать въ историческомъ порядкѣ, начиная съ пророчествъ о рожденіи Христа и кончая вознесеніемъ и апостолами, крестящими народъ. Одни рисунки только обведены карандашомъ и углемъ, другіе проложены сепіей, акварелью; на каждомъ листѣ кругомъ рисунка записано множество замѣтокъ и ссылокъ на Библію и толкованія къ ней. Къ числу наиболѣе типичныхъ относится рисунокъ проложенный акварелью, (рис. 4), съ изображеніемъ ангела, поражающаго нѣмотой Захарію. Золотистые и розоватые клубы куреній дрожатъ, растекаясь по святилищу. На фонѣ ихъ выдѣляется мощная фигура ангела, похожаго на многокрылыхъ ассирійскихъ геніевъ. Лицо его двоится въ дрожащихъ парахъ ѳиміама передъ взоромъ пораженнаго Захаріи. Весь пронизанный золотистыми лучами, этотъ ангелъ есть что-то безплотное и таинственное и невыразимо властное. Чрезвычайно выразителенъ и Захарія, въ которомъ точно ожилъ и вновь окаменѣлъ отъ прикосновенія ангельской десницы всѣмъ извѣстный типъ древнеассирійскихъ рельефовъ. Огни свѣтильниковъ, отражаясь въ разноцвѣтныхъ плитахъ мраморнаго пола, торжественно мерцаютъ въ золотистой атмосферѣ, усиливая общій священный характеръ впечатлѣнія. Другой рисунокъ (рис. 5), изображающій Христа и Никодима, выдается среди всѣхъ тонкой глубиною психологіи и силой настроенія. Ночь лунная,



Рис. 4.

мерцающая звѣздами, спустилась надъ Іерусалимомъ. За зубчатою оградою террасы виденъ городъ и вдали за высокою стѣною зданія іерусалимскаго храма. Тихо крадучись, какъ виноватый, и склоняясь съ выраженіемъ глубокаго благоговѣнія, входитъ членъ синедріона Никодимъ, въ синей митрѣ съ драгоцѣнными камнями и въ пурпурномъ плащѣ съ золотымъ оплечьемъ и каймой. И Христосъ, спокойный и удивительно простой по всему облику, снисходитъ къ слабости ученика и спѣшитъ ему на помощь приглашеніемъ вступить въ глубину освѣщенной комнаты. Отклоненное притокомъ воздуха пламя лампы, помѣщенной на высокой подставкѣ, отбрасываетъ тѣни отъ фигуръ, придающія всей сценѣ характеръ тайны, свойственный вечернимъ тѣнямъ. Положительно, только эти и сходные съ ними по силѣ впечатлѣнія рисунки изъ Новаго и Ветхаго Завѣта могутъ дать настоящее понятіе о геніальной глубинѣ и самобытности неподражаемаго творчества Иванова. Но въ этой самобытности есть и нѣчто глубоко-національное, потому что глубоко проникнулъ въ этихъ эскизахъ художникъ „изящную, простую, высокую и истинную сторону идей своего народа“, въ выраженіи которыхъ и видѣлъ князь Гагаринъ высшую цѣль искусства. Какъ разъ этотъ даръ — объединять въ глубоко объективномъ творчествѣ черты разнообразныхъ культуръ — Ѳ. М. Достоевскій считалъ основной особенностью Пушкина, какъ національнаго поэта. Онъ считалъ эту особенность національнымъ свойствомъ всего русскаго народа и и основалъ на этомъ свойствѣ свою вѣру въ великое призваніе русскаго народа, какъ силы примиряющей и объединяющей всѣ противорѣчія въ братствѣ будущаго человѣчества. Тѣ же мысли и мечты о призваніи русскаго народа высказываетъ и Ивановъ. Онъ любитъ повторять, чт[illegible]ія — результатъ всѣхъ народовъ, о сю пору [illegible]шихъ“, что „отъ нея должн[illegible]

ждать законовъ все человѣчество, вслѣдствіе коихъ начнется повсемѣстное царство небесное на землѣ". „Самоотверженіе дано вполнѣ только русскимъ", пишетъ Ивановъ, „вотъ почему они, какъ послѣдній народъ въ ряду образованія, совершенно поймутъ Спасителя рода человѣческаго и приспособятъ его ученіе ко всѣмъ отраслямъ образованія человѣческаго... Такимъ образомъ, седьмая часть планеты присуждена силой божественныхъ откровеній, подъ правленіемъ царя и законныхъ его помощниковъ и пособіемъ избранныхъ народа, установить вѣчный міръ на землѣ... Съ чего же начнемъ? Какъ приступимъ къ такой благодати и истинѣ, дарованной намъ самимъ Спасителемъ? Не изящными ли произведеніями всѣхъ книгъ откровенія? Таковыя изображенія, созданныя со всѣмъ самоотверженіемъ русскаго, при разсказахъ и историческихъ доказательствахъ, будутъ самыми ясными наставниками для исправленія и развитія нравственныхъ способностей". Вотъ какой широкій кругъ идеальныхъ задачъ и теоретическихъ воззрѣній связывалъ Ивановъ съ своими эскизами къ Библіи и мечтой о грандіозномъ храмѣ, предназначенномъ служить истинному пониманію Христа. Не даромъ называетъ онъ эти эскизы „гораздо важнѣйшимъ дѣломъ". Какъ дорого оно было ему, видно изъ его письма къ Герцену. Собираясь увидѣться съ Мадзини въ Лондонѣ, онъ высказываетъ опасеніе, не будетъ ли это свиданіе имѣть пагубныя послѣдствія для него отъ римскаго правительства, „которое, вѣроятно, стоитъ на стражѣ всѣхъ дѣйствій Мадзини въ самомъ Лондонѣ"... „Если, напримѣръ", пишетъ Ивановъ, „правительству вздумается вторгнуться въ мою студію въ Римѣ для разсмотра моихъ книгъ, съ помощью которыхъ я пробую созидать новый путь для моего искусства въ эскизахъ, то они, разумѣется, отберутъ отъ меня и то и другое, что будетъ моимъ смертельнымъ прав-



Рис. 5



ственнымъ ударомъ". Но даже не идя такъ далеко за Достоевскимъ и Ивановымъ въ ихъ національныхъ упованіяхъ, можно все же утверждать, что отмѣченное Достоевскимъ свойство глубоко проникаться духомъ чуждой намъ культуры есть, дѣйствительно, народная черта, какъ показываетъ творчество многихъ русскихъ писателей и художниковъ. Ивановъ, какъ и Пушкинъ, обладалъ этой способностью такъ постигнуть духъ чужихъ ему народовъ и временъ, какъ будто бы онъ самъ къ нимъ принадлежалъ. А съ этою способностью связана другая, — трезво, объективно отнестись къ явленію и вѣрно оцѣнить его сущность и значеніе. Вотъ почему Ивановъ, коснувшись въ своемъ творчествѣ сущности христіанства, сумѣлъ понять его безъ схоластики и сентиментальности, такъ же просто, серіозно и возвышенно, какъ понимаетъ его русскій народъ. Эскизы Иванова къ Библіи были естественнымъ и побѣдоноснымъ завершеніемъ долгаго и полнаго страданій пути, которымъ шелъ Ивановъ, какъ художникъ. Въ нихъ-то, наконецъ, его освободившейся отъ старыхъ путъ душѣ, удалось въ свободномъ творческомъ порывѣ создать ту самобытную и отвѣчающую духу времени школу, къ выясненію которой онъ стремился съ самаго начала своей художественной дѣятельности. Эти новыя формы и задачи искусства онъ успѣлъ только намѣтить въ главныхъ основныхъ чертахъ въ своихъ эскизахъ къ Библіи, но они навѣки не утратятъ своего значенія для художниковъ. Эти именно эскизы имѣлъ въ виду Ивановъ, когда писалъ брату: „Если бы, напримѣръ, мнѣ даже не удалось пробить или намекнуть на высокій и новый путь, стремленіе къ нему все-таки показало, что онъ существуетъ впереди, и это уже много, и даже все, что можетъ дать въ настоящую минуту живописецъ". Нельзя удачнѣй и болѣе умѣренно опредѣлить великое значеніе Иванова въ

исторіи русскаго искусства на порогѣ второй половины XIX вѣка.

На высокую ступень духовной свободы, чистыхъ и возвышенныхъ замысловъ поднялся Ивановъ въ своемъ творчествѣ. Кажется почти невѣроятнымъ, что эти смѣлыя широкія задачи могъ разрѣшать такой приниженный и робкій, замкнутый и странный человѣкъ, какимъ Ивановъ былъ въ жизни. За исключеніемъ счастливыхъ творческихъ минутъ, жизнь Иванова была слишкомъ бѣдна радостями. Проходили годы, а Ивановъ все писалъ свою картину, мечтая послѣ окончанія ея прославленнымъ художникомъ вернуться на родину и увидѣть снова горячо любимаго отца и родныхъ ему людей. Но вотъ въ 1836 году умираетъ сестра Иванова; въ 1843 году онъ получилъ извѣстіе о смерти матери (ея портретъ, исполненный А. И. Ивановымъ въ Румянц. Муз. № 13), а въ 1848 году — отца. Въ положеніи Иванова эти утраты должны были казаться особенно горькими; къ счастью, въ 1846 году въ Римъ пріѣхалъ любимый его братъ, архитекторъ Сергѣй Ивановъ, который при отъѣздѣ Иванова за границу былъ еще ребенкомъ. Братья поселились вмѣстѣ, и присутствіе родного человѣка оживило и согрѣло уже начинавшаго скрываться отъ людей Иванова. Но 1847 годъ принесъ ему новыя душевныя страданія, которыя заставили его еще болѣе замкнуться отъ свѣта. Принятый очень ласково въ одномъ изъ русскихъ аристократическихъ семействъ, Ивановъ влюбился въ дочь хозяевъ, молодую дѣвушку, на которую и самъ онъ, повидимому, произвелъ большое впечатлѣніе. До сихъ поръ Ивановъ считалъ любовь къ женщинѣ несовмѣстимой съ своей трудною художественной миссіей. Но въ 1847 году, вѣроятно подъ вліяніемъ начавшагося въ немъ душевнаго переворота, идеалы аскетизма утратили прежнее значеніе для Иванова, и въ немъ проснулась давно подавленная жажда личнаго

счастья. „Я до сихъ поръ“, пишетъ онъ, „это чувство пряталъ и отъ себя и отъ другихъ, видя въ немъ страшное препятствіе для занятій, но теперь, теперь,— ну, объ этомъ въ слѣдующемъ письмѣ“... Но и на этотъ разъ счастье только поманило Иванова. Любимая имъ дѣвушка скоро вышла замужъ за другого, а Ивановъ съ этихъ поръ буквально заперся отъ всего міра въ мастерской и сдѣлался настолько страннымъ, что многимъ онъ казался сумасшедшимъ. Въ душѣ его съ этихъ поръ борются два чувства: онъ пугается людей и бѣжитъ отъ нихъ, потому что они могутъ причинить боль и горе, нарушить его уединеніе и помѣшать той внутренней критической работѣ, которая тогда въ немъ совершалась; въ то же время, отъ природы любознательный, онъ жаждетъ въ сущности общенія съ людьми и находитъ особую отраду въ возможности выспрашивать ихъ мнѣнія и незамѣтно наблюдать за ними, ничѣмъ не выдавая собственнаго „я“. Тогда же появившіяся у него темныя желудочныя боли приводятъ его къ странному убѣжденію, что его завистники и соперники (даже Овербекъ и Корнеліусъ) пытаются извести его отравой, для чего и подкупили всю прислугу въ ресторанахъ. „Одинъ Луиджи (слуга въ ресторанѣ) остался мнѣ вѣренъ“, пишетъ онъ Гоголю. Когда припадки подозрительности въ немъ усиливались, онъ самъ готовилъ себѣ дома обѣдъ и ходилъ къ фонтану за водой. По описанію современника П. М. Ковалевскаго, „это былъ человѣкъ одичалый, вздрагивающій при появленіи всякаго новаго лица, раскланивавшійся очень усердно съ прислугой, которую принималъ за хозяевъ, человѣкъ съ движеніями живыми и глазами бѣгавшими, хотя постоянно потупленными въ землю“. Но этотъ человѣкъ, способный, по словамъ Гоголя, потеряться до испуга при видѣ первой офиціальной бумаги, ясно сознавалъ силы своего таланта и былъ увѣренъ

въ своемъ превосходствѣ надъ другими русскими художниками въ Римѣ. Минуты робкаго униженія и растерянности передъ сильными міра смѣнялись въ немъ нерѣдко преувеличенными представленіями о значеніи его авторитета въ художественномъ мірѣ и въ мнѣніи офиціальныхъ сферъ. Въ наивномъ ослѣпленіи онъ мнилъ себя тогда призваннымъ сочинять проекты, которые должны были содѣйствовать наступленію „золотого вѣка“ для русскаго искусства и художниковъ, помочь усовершенствованію нравовъ и даже государственнаго строя, при помощи искусства. Въ этихъ, поражающихъ своей наивностью, проектахъ сказалась ясно душа художника, лишенная практическаго смысла, человѣка „не отъ міра сего“. Въ одномъ изъ своихъ проектовъ Ивановъ отводитъ себѣ видную роль живописца религіозныхъ картинъ, одѣтаго въ русскій національный костюмъ и приближеннаго къ царю. „Въ грустный или ярый часъ царя онъ разсказываетъ государю какой-нибудь эпохическій фактъ Библіи и подъ конецъ... показываетъ оконченный эскизъ, который до сего времени держитъ въ величайшемъ секретѣ. Такимъ образомъ царь открываетъ композицію для публики. Такимъ образомъ смягчается нравъ царя посредствомъ искусства живописи и располагаетъ его къ благотвореніямъ для своего народа. Художникъ живетъ милостивымъ подаяніемъ, — у него въ домѣ стоитъ кружка. Государь не имѣетъ права награждать или жаловать художника, но можетъ войти, какъ частное лицо въ составъ милостино-подаятелей... Бородой же и кафтаномъ можно царя навесть на лучшее обращеніе съ простымъ народомъ полиціи“. Въ концѣ-концовъ эти проекты перессорили Иванова со всѣми русскими художниками и стали вызывать рѣзкую отповѣдь тѣхъ лицъ, къ которымъ направлялъ ихъ авторъ. „Въ жизнь мою я еще не встрѣчалъ такой безпокойной головы, какъ ваша!“ восклицаетъ возмущенный Гоголь... „Вы

мечетесь во всѣ стороны и углы по поводу всякаго ничтожнаго, не только важнаго дѣла... Вы всѣмъ надоѣли... Какое странное ребячество въ мысляхъ... Сколько разъ вы давали мнѣ обѣщаніе не вмѣшиваться больше въ эти офиціальныя дѣла, сознаваясь сами, что не имѣете для этого настоящаго познанія людей и свѣта... Ради Христа, гоните этого духа искушенія, заставляющаго васъ влюбляться въ собственныя мысли". Славолюбивый отъ природы, увѣренный въ своемъ призваніи, но не имѣя внѣшняго успѣха, Ивановъ былъ способенъ завидовать чужой славѣ. Впечатлительный и увлекающійся, онъ часто подъ вліяніемъ минуты отзывался очень отрицательно и пристрастно о тѣхъ самыхъ людяхъ, важныя заслуги и талантливость которыхъ самъ охотно признавалъ въ другое время. Въ особенности непріятенъ для него былъ успѣхъ Бруни и К. Брюлова, которыхъ Ивановъ не любилъ, какъ лицъ иностраннаго происхожденія, занявшихъ выдающееся положеніе въ русскомъ художественномъ мірѣ. Но онъ самъ осуждалъ себя за эти мелкія чувства, которыя притомъ сторицей окупались его необычайною отзывчивостью къ молодымъ художникамъ. Онъ постоянно заботиться о комъ-нибудь изъ нихъ, находящимся въ нуждѣ раздаетъ взаймы самымъ безразсуднымъ образомъ свои деньги и старается найти заказы, живо огорчается ихъ расточительностью и бездѣліемъ, побуждаетъ ихъ учиться и не отказываетъ никогда въ своихъ совѣтахъ. Услыхавъ о талантливости Чмутова и Сорокина, онъ убѣждаетъ ихъ бросить все, собрать послѣдніе гроши и ѣхать въ Италію, обѣщается достать имъ работу, приглашаетъ поселиться на его квартирѣ и, забывая о собственной нуждѣ, предлагаетъ даже свои деньги на путешествіе и первое обзаведеніе, и все это ради прославленія Россіи на состязаніи художниковъ всего мір
Чистая религіозная натура Иванова, его стремленіе

затворничеству съ цѣлью нравственнаго самосовершенствованія, его желаніе просвѣщать нравственно людей силою искусства и его патріотизмъ тѣсно сблизили его съ Гоголемъ и проф. Ѳ. В. Чижовымъ, славянофиломъ, изучавшимъ за границей исторію искусства. И Гоголь и Чижовъ много хлопотали о доставленіи Иванову средствъ для жизни и работы. „О средствахъ заботиться нечего“, пишетъ Чижовъ Иванову въ 1846 г., „что будетъ нужно, мы получимъ изъ банка, существующаго для насъ подъ именемъ добраго и благороднаго сердца Герцена“ (Ивановъ тогда еще не былъ знакомъ съ Герценомъ). Оба они искренно любили Иванова, оба вѣрно оцѣнили и его талантъ, и его душу и часто утѣшали падавшаго духомъ художника. Несомнѣнно, что знакомство съ ними имѣло важное значеніе для нравственнаго міра Иванова. Въ 40-хъ годахъ, подъ вліяніемъ Гоголя, котораго Ивановъ называетъ общимъ воспитателемъ, онъ даже поддается настроенію піетизма, читаетъ „Подражаніе Христу“ Ѳомы Кемпійскаго, разсуждаетъ въ обществѣ о связи откровенія Божьяго съ художникомъ и посылаетъ въ своихъ письмахъ пожеланія Гоголю въ приподнятомъ благочестивомъ духѣ. Онъ пишетъ о томъ времени, когда оба они, одинъ — окончивъ свою поэму, а другой — картину, „съ миромъ изыдутъ, чтобы приготовить миръ міру“, а Гоголь присылаетъ Иванову составленную имъ молитву. Но Ивановъ былъ слишкомъ значительной и своеобразной натурой, чтобы вліяніе Гоголя, усвоившаго тонъ учителя по отношенію къ художнику, было въ состояніи обезличить послѣдняго. Какъ раньше Овербекъ, такъ и Гоголь не увлекъ Иванова въ крайности мистицизма, а въ вопросахъ живописи Ивановъ прямо называетъ Гоголя „прекраснымъ теоретическимъ человѣкомъ“. Боясь рѣзкихъ отвѣтовъ писателя, онъ часто не рѣшался съ нимъ спорить, но внутренно во многомъ

съ нимъ не соглашался, а 1848 годъ положилъ глубокое различіе въ ихъ воззрѣніяхъ. Гоголь уѣхалъ изъ охваченной революціей Европы въ Палестину на поклоненіе Гробу Господню, а Ивановъ всей душой отозвался на новое движеніе и стряхнулъ съ себя послѣдніе остатки ветхаго человѣка, стѣснявшіе свободное развитіе его генія. Тѣмъ не менѣе дружественныя отношенія Иванова съ Гоголемъ не прекращались до смерти послѣдняго, и даже въ 1848 году Ивановъ обижался, слыша осужденія Гоголю, какъ автору „Выбранныхъ мѣстъ изъ переписки съ друзьями". „Не знаю", пишетъ онъ, „за что это на него такъ нападаютъ; тамъ есть превосходныя мѣста. Жаль, однако же, что онъ тамъ написалъ обо мнѣ и Іорданѣ (граверѣ). Эти мѣста невѣрны". Одинъ изъ двухъ маленькихъ портретовъ Гоголя, исполненныхъ Ивановымъ, принадлежитъ теперь Румянцевской галлереѣ. По выраженію мягкой грусти, смѣшанной съ едва замѣтною улыбкой, онъ представляетъ лучшую характеристику внѣшняго и внутренняго облика великаго писателя. Повидимому, болѣе глубокій слѣдъ остался въ воззрѣніяхъ Иванова отъ знакомства его съ Чижовымъ и другими московскими славянофилами. Дружба Иванова съ Чижовымъ была также очень прочной и близкой. Глубоко русскій человѣкъ въ душѣ, Ивановъ нашелъ въ славянофильскихъ взглядахъ Чижова готовую теорію, придававшую его національнымъ стремленіямъ широкое идейное обоснованіе. Вмѣстѣ съ Чижовымъ онъ интересуется искусствомъ западныхъ и южныхъ славянъ, вопросомъ о русскомъ стилѣ XIX вѣка, композиціями русской иконописи. Вліяніе славянофильства характерно проявляется въ воззрѣніяхъ Иванова на великое призваніе русскаго народа, явившагося послѣднимъ въ ряду культурныхъ народовъ, чтобы истиннымъ усвоеніемъ христіанскихъ идеаловъ „заключить цѣль созданія чело-

все яснѣе выступаетъ національное ядро. Въ жанрахъ Федотова впервые новое русское искусство является вполнѣ національнымъ и самобытнымъ по формѣ, содержанію и духу. Но раскрытіе національнаго начала не ограничилось лишь областью жанра, оно должно было захватить и другіе роды живописи, особенно религіозный и историческій. Въ ихъ направленіи болѣе всего отразился переходный характеръ искусства первой половины XIX вѣка. Подготовивъ многія основы дальнѣйшаго развитія, искусство этого періода въ то же время сохраняло еще связь и съ искусствомъ XVIII вѣка. Изящество композиціи и линій, чувство вкуса, колорита въ произведеніяхъ художниковъ XIX вѣка — все это черты, перешедшія изъ XVIII и начавшія замѣтно исчезать съ середины XIX столѣтія. Наслѣдіемъ XVIII вѣка былъ и классицизмъ въ исторической и религіозной живописи новаго столѣтія. По характеру своихъ задачъ эти роды живописи въ состояніи выразить сущность національнаго начала съ наибольшей широтой. К. Брюлловъ сдѣлалъ первый шагъ къ сближенію классицизма съ жизнью. Онъ увлекъ художниковъ и общество силой творчества, согрѣтаго порывомъ вдохновенія, широтой эффектной темы, жизненностью образовъ и движеній, красотою чисто живописной стороны своихъ произведеній. Но ему не доставало той высоты идеализма и глубины чувства, которыя роднятъ художника съ завѣтными думами и тайнами народной души. Зато настоящимъ воплощеніемъ этой собирательной души народа былъ идеалистъ-мыслитель Ивановъ. Внося такъ же, какъ Брюлловъ, жизнь и обновленіе въ устарѣвшія формы, онъ старался выразить въ нихъ духъ своего народа. Но оковы условной старины стѣсняли свободное развитіе живого духа. Тогда Ивановъ пошелъ обратною дорогой. Анализомъ и внутренней работой онъ освободился отъ всего услов-

наго въ своей душѣ и изъ глубины обновленнаго духа, отвѣчая только на его запросы, онъ создалъ, какъ вполнѣ самостоятельный, но обладающій громаднымъ опытомъ художникъ, совершенно самобытную форму, которая, естественно, и оказалась самымъ лучшимъ и полнымъ выраженіемъ національнаго характера его творческой мысли. Но Ивановъ не только завершилъ выясненіе національнаго начала въ области широкаго идейнаго искусства, онъ первый выдвинулъ вопросъ о цѣнности идей, выражаемыхъ искусствомъ. Художникъ долженъ быть выразителемъ культурныхъ міровыхъ идей, необходимыхъ человѣчеству, какъ хлѣбъ насущный, идей, отъ обаянія которыхъ онъ не въ состояніи освободиться, потому что уклониться отъ служенія имъ еще болѣе грѣшно, чѣмъ выражать ненужныя, пустыя мысли. Въ служеніи своей излюбленной идеѣ художникъ долженъ быть вполнѣ свободенъ и не ждать себѣ другой награды, какъ живой готовности своего народа повѣрить въ идеалъ, имъ изображенный, и признать въ его творцѣ своего духовнаго вождя. Таковъ конечный смыслъ творчества и жизни Иванова, которыя слились въ одно неразрывное цѣлое, какъ у всѣхъ истинно великихъ художниковъ. Но тѣ же мысли о внутренней необходимости идеи, воплощаемой художникомъ въ его произведеніи, о творческой свободѣ духа царятъ и въ современномъ искусствѣ. Нужно ли еще доказывать, какъ многимъ обязаны русскіе художники въ этомъ отношеніи Иванову. Онъ не создалъ школу въ смыслѣ группы опредѣленныхъ учениковъ и подражателей, потому что его школу составили всѣ русскіе художники второй половины XIX вѣка, которые пошли за нимъ по пути національнаго самоопредѣленія, заодно со всей мыслящей и стремящейся къ реформамъ Россіей.

Н. Романовъ.

Li	Весь въ классѣ.		
I	Кузнецовой	4/д.	Болезнь желудк. и инфлуэнца
	Мартыновой	1	Зубная боль.
	Сосницкой	1	Голова болитъ

Даниловъ.	1.	опухоль глаз.
Звягинцевичъ.	1.	бол. горло.

DATE DUE			

